

TRASEE INITIATICE — în — FOLCLORUL LITERAR ROMÂNESC

Adina Hulubaș



Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași

Colecția **ETHNOS** este coordonată de Prof. univ. dr. Ion H. CIUBOTARU

Redactor: Elena BUSCĂ
Coperta: Manuela OBOROCEANU
Tehnoredactor: Florentina CRUCERESCU

Coperta I: scoarță oltenească (detaliu)
Coperta IV: scoarță moldovenească (detaliu)

ISBN 978-973-703-398-7

Toate drepturile rezervate.
Este interzisă reproducerea totală sau parțială a acestei cărți,
prin orice procedeu electronic sau mecanic, fără permisiunea scrisă a autorilor.

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA”, 2009
700109 – IAȘI, STR. PINULUI, NR. 1A, TEL./FAX: (0232) 314947

[http:// www.editura.uaic.ro](http://www.editura.uaic.ro) e-mail: editura@uaic.ro

Adina HULUBAȘ

TRASEE INITIATICE
ÎN
FOLCLORUL LITERAR
ROMÂNESC

STRUCTURI STILISTICE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

HULUBAȘ, ADINA

Trasee inițiatice în folclorul literar românesc.

**Structuri stilistice / Adina Hulubaș. - Iași: Editura Universității
„Al.I.Cuza”, 2009**

ISBN 978-973-703-398-7

398(498)

*Părinților mei, cu dragoste
și recunoștință*

Cuprins

Preliminarii / 9

Mărci ale inițierii masculine / 29

Dominanta solară / 29

Portrete de eroi în mișcare / 63

Arhetipuri ale croizării / 85

Ruperea de lume / 85

Confruntarea mitică / 107

Vânătoarea și pescuitul / 122

Înghițirea inițiată / 145

Inițierea feminină – coordonate magice / 167

Selenar și acvatic / 167

Recluziunea – formă a morții inițiatice / 192

Ocupațiile rituale. Torsul și țeșutul – valori cosmogonice / 208

Cântecul și leagănul dintre lumi / 216

La cules magic de plante / 224

Maternitatea fabuloasă / 229

Legături totemice / 236

Călătoria dincolo / 245

Începutul de drum: interdicția nesocotită / 245

Structuri și funcții comune speciilor / 257

Probele vitejești / 260

Maestri inițiatori / 273

Ajutoarele năzdrăvane / 286

Finalitatea maritală a inițierii / 300

Coordonate stilistice / 309

În loc de încheiere / 321

Bibliografie / 327

Abstract / 337

Preliminarii

Inițierea constituie o universalie ce a suscitat cercetări laborioase, anchete de teren îndelungate și numeroase studii valoroase, atât în spațiul european, cât și pe continentul nord-american. Ca fenomen cultural intrinsec folclorului românesc, ea a ajuns în atenția cercetătorilor doar tangențial, definirile procesului de trecere nefiind aprofundate cu exemple din toate speciile literare în care apare. Demersul acesta¹, pe cât de nou și dificil, pe atât de generos, descoperă în creațiile populare arhetipuri universale, în mijlocul cărora „sentimentul românesc al ființei” a reușit să dezvolte forme unice.

Studiile dedicate conceptului de inițiere identifică trei tipuri ale ritualului: cel dintâi se referă la trecerea de la statutul de adolescent la cel de tânăr cu drepturi depline în societate și a fost denumit inițiere tribală, rituri de pubertate, inițiere de la o clasă de vârstă la alta. Celelalte două tipuri privesc inițierea religioasă și inițierea într-o societate secretă. Doar cel dintâi mod inițiativ va face obiectul lucrării de față. Preferăm termenul de inițiere într-o clasă de vârstă, dată fiind experiența individuală, solitară chiar, a novicelui în folclorul literar românesc, spre deosebire de secundarea precisă a neofitilor de către maeștri în inițierile propriu-zis tribale; maeștrii inițiatori prezenți în textele folclorice au o apariție redusă, cu rolul de a provoca doar abilitățile latente ale neofitului sau de a-l înzestra cu obiecte miraculoase, în acord cu natura lui specială. În privința titulaturii de *rituri de pubertate*, Arnold van Gennep a demonstrat încă din 1909 că pubertatea socială nu trebuie suprapusă peste cea fiziologică, un astfel de

¹ Lucrarea de față a fost susținută ca teză de doctorat la Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

termen putând induce în eroare cercetarea². Dacă în culturile primare prin scenariile sângeroase se urmărea crearea unui sentiment de apartenență la colectivitatea tribului, în desfășurarea alegorică românească accentul cade pe integrarea în mit a individului, și prin el a întregii comunități. Istoria culturală a Europei nu permite determinantul tribal, ci doar ideea de arhaic, de aceea inițierea tribală nu ar constitui un termen potrivit analizei. Schemele simbolice implicate în transgresarea ontologică a flăcăului sau a fetei de măritat primesc suport la nivelul cuvântului ritual din colinde, balade fantastice, basme, descânțece, orații de nuntă și cântece ritual-ceremoniale; semnificațiile iradiază și către alte specii, precum cântecul de leagăn sau cântecele de Lioară, iar imaginarul arhaic conturat de obiceiurile familiale explicitează adeseori reprezentările poetice.

Sfârșitul copilăriei așază tinerii într-o sferă vulnerabilă a incertului, similară cu perioadele cosmice de trecere. Privit din punct de vedere social, acest moment devine critic „prin tulburările pe care le poate aduce ordinii sociale”³. Izolarea individului profan este necesară protejării societății, ca echivalent holomorfic al creației, și, de aceea, *the person uninitiated is invested with complete social obloquy*⁴. Aflat încă în lumea protejată de mame, dar maturizat fizic pînă la pragul care îl face candidat pentru dobândirea recunoașterii sociale, tânărul „viețuiește la marginea universului reglat și a societății organizate, aparține cosmosului doar pe jumătate”⁵. Această așezare între lumi reprezintă tocmai cheia reușitei inițiatice, fiindcă feciorul ori fata nubilă devine exponentul unui univers perimat prin vecuire, iar stringența rupturii de ceea ce este încheiat și instaurarea unui început perfect constituie mecanismul de bază al inițierii. Prin el creația însăși este salvată, societatea recapătă suflul vital și indivizii ei beneficiază din plin. Procesul, specific culturilor simple⁶, în accepția primară, tradițională a cuvântului, urmărește „inducția ceremonială sistematică a adolescenților în participarea completă la viața socială”⁷ pentru „generarea unei

² Arnold Van Gennep, *Riturile de trecere*. Traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu. Studiu introductiv de Nicolae Constantinescu. Postfață de Lucia Berdan, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 70.

³ *Encyclopaedia of the Social Sciences*, volume VIII, Industrial Revolution – Labour Turnover, New York, The Macmillan Company, 1935, p. 49, (*trad. n.*).

⁴ *Ibidem* (neinițiatul este stigmatizat social absolut, *trad. n.*).

⁵ Roger Caillois, *Omul și sacral*. Traducere din limba franceză Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 2006, p. 126.

⁶ *Encyclopaedia of the Social Sciences*, p. 49.

⁷ Bruno Bettelheim, *Les blessures symboliques. Essais d'interpretation des rites d'initiation*. Traduit de l'anglais par Claude Monod, suivi d'une discussion par André

Greene et Jean Pouillon, Paris, Gallimard, 1971, p. 18 (*trad. n.*).

identități sociale”⁸. „Modificarea radicală în statutul social” se face printr-un „ansamblu de rituri și de instrucțiuni orale”⁹. Astfel, inițierea a fost definită drept „rit de formare discontinuă și ireversibilă a individului ca reprezentant al unei categorii sociale cu experiență culturală comună”¹⁰. Aspectul spiritual, cultural al fenomenului se va dovedi fundamental în înțelegerea implicațiilor din textele supuse analizei stilistice. Coeziunea socială constituită pe această cale face din inițiere o „experiență liant între membrii grupului”¹¹, ceea ce l-a determinat pe A. Zempléni să numească trecerea un „rit identitar înzestrat cu principiul propriei sale repetări”¹². Reluarea ceremonialului la intervale precise (având pe foștii novici drept inițiatori în culturile primitive) corespunde ritmului cosmic, iar această raportare permanentă la ciclicitatea universului este impusă de însăși esența textelor folclorice românești. Etnologul care a creat conceptul riturilor de trecere, Arnold van Gennep, consideră inițierea „rituri de separare de lumea asexuată, urmate de rituri de agregare la lumea sexuală, la societatea restrânsă, constituită dincolo de toate celelalte societăți generale sau speciale, din indivizi de același sex”¹³. Discutarea fenomenului inițiativ pe sexe constituie modul nostru de lucru, opoziția în care se situează cele două trasee simbolice făcându-le complementare pentru definirea sensului amplu al fenomenului. Dimensiunea socială propriu-zisă a inițierii nu va face obiectul lucrării de față, decât ca înfrăuriri necesare pentru înțelegerea sensului superior al scenariului. Reperabile încă doar în ritualurile de intrare în ceata flăcăilor, inițierile, în sensul tradițional, după cum afirmă Mircea Eliade, „au dispărut de mult timp din Europa. Dar simbolurile și scenariile inițiatice supraviețuiesc la nivelul inconștientului, în special în vise și în universuri imaginare”¹⁴. Universul imaginar ajuns la forma cizelării maxime în textele folclorice constituie însă o măturie a practicilor de mult dispărute în lumea arhaică, faptele de cultură ancestrală refugiindu-se în cuvântul ritual care devine astfel calea directă spre istoria culturală, sacră a unui popor.

Un mod de definire mai des întâlnit privește inițierea ca o școală necesară integrării în societate. Însă, după cum consideră Mircea Eliade, „tânărul învață nu numai modurile de comportament, tehnicile și instituțiile adulților, ci și miturile și tradițiile sacre ale tribului, numele zeilor și istoria faptelor lor; mai

⁸ Pierre Bonte, Michel Izard (coord.), *Dicționar de etnologie și antropologie*. Traducere de Smaranda Vultur, Radu Răutu, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 325.

⁹ Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*. Traducere de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994, p. 177.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Bruno Betelheim, *op. cit.*, p. 17.

¹² Pierre Bonte, Michel Izard, *op. cit.*, p. 325.

¹³ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 69.

¹⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 197.

ales, el află legăturile mistice dintre tribul lor și ființele supranaturale, așa cum au fost aceste relații întemeiate la începutul timpului”¹⁵. Denumită și „pedagogie arhaică”¹⁶, inițierea prin introducerea în cultura tradițională constituie, după Bruno Bettelheim, aspectul cel mai important¹⁷ al ceremonialului. Învățarea „moștenirii misterioase și sacre”¹⁸ se face în mentalitatea arhaică românească prin intermediul (re)memorării acțiunilor arhetipale într-o formă perfecționată, care are puterea magică de a reinstaura lumea mitică și de a transforma „personajul principal” al spunerii în chiar strămoșul întemeietor. „Corpusul de rituri și învățături orale”¹⁹ reprezintă „vehiculul principal de legătură între generații în transmiterea complexului cultural”²⁰. Bazându-și întreaga analiză a fenomenului inițiativ pe ideea ridicării la statutul uman numai prin cunoașterea trecutului cultural, Mircea Eliade consideră că „inițierea echivalează cu maturizarea spirituală”²¹. „Prin cultură omul restabilește contactul cu lumea zeilor și a altor Ființe Supranaturale și împărtășește energiile lor creatoare”²². Modul superior al existenței este, în opinia savantului, cel cultural, al „ființei «născute în spirit», adică ființa care nu trăiește exclusiv într-o realitate «imediată»”²³. Coeziunea socială instaurată prin perpetuarea obiceiurilor este adâncită de o unitate a cunoașterii rezervate „elitei spirituale”²⁴, ceea ce l-a îndreptățit pe Mircea Eliade să afirme că inițierea reprezintă „unul din fenomenele spirituale cele mai semnificative din istoria omenirii. Prin inițiere, în societățile primitive și arhaice omul devine (...) o ființă deschisă vieții spiritului, așadar participant la cultura în care s-a născut”²⁵. Preluând interpretarea lui J. G. Frazer, *Encyclopaedia Universalis* notează că inițierea are menirea de „a revela sufletul către neofit pentru a-l face să-și cunoască totemul”²⁶. Dacă trecutul novicei este amputat brusc, fără nici o revenire paseistă, „învățătura inițiativă

¹⁵ *Ibidem*, p. 179.

¹⁶ Octavian Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, București, Editura Minerva, 1979, p. 17.

¹⁷ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Roger Caillouis, *op. cit.*, p. 132.

¹⁹ Mircea Eliade, *Nașteri mistice*. Traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 8.

²⁰ *Encyclopaedia of the Social Sciences*, p. 49.

²¹ Mircea Eliade, *Sacral și profanul*. Traducere de Brândușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 164.

²² *Idem*, *Nașteri*, p. 14.

²³ *Idem*, *Nostalgiea*, p. 181.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*, *Nașteri*, p. 17.

²⁶ *Encyclopaedia Universalis*, corpus 12, Inceste – Jean-Paul, Paris, Éditeur Paris, 1996, p. 354, (trad. n.).

are drept scop să-i dea novicei ceva ce el va continua să posede după noua sa naștere”²⁷.

Același efect iradiant după încheierea ceremonialului a fost identificat și în cazul spectacolului ca ipostază a jocului: „odată cu sfârșitul jocului, efectul lui nu a încetat, ci radiază asupra lumii obișnuite din afară și produce siguranță, ordine, bunăstare”²⁸. Îmbrățișând viziunea lui Johan Huizinga asupra manifestărilor spirituale ca atitudine ludică serioasă, Jean-Jacques Wunenburger definește inițierea ca „joc ritualic ce servește drept ceremonie de trecere (...)”. Scenariul ritului inițiativ simbolizează moartea omului vechi și renașterea unei personalități noi, înzestrată cu o cunoaștere a miturilor sau cu o înțelepciune superioară”²⁹. Pus în scenă în momente precis delimitate la nivel cosmic, jocul în urma căruia tinerii se maturizează vine din adâncurile insondabile ale cunoașterii, din momentul în care omul a realizat pascalian că poate înțelege supremația universului: „ceea ce cândva a fost joc mut îmbracă acum formă poetică. Sentimentul că omul face parte din cosmos își găsește prima sa expresie, cea mai înaltă, cu calitate autonomă. În joc se adaugă treptat semnificația unui act sacru. Cultul se altoiește pe joc”³⁰. Definirea practicilor tradiționale trebuie nuanțată printr-o opoziție necesară între interiorul și exteriorul percepției. Senzația de joc capabil să decupeze spațiul și timpul este simptomul unei priviri de *outsider*, specifică omului modern răătăcit de sentimentul sacralului. Pentru *homo religiosus*, care nu poate concepe viața în afara tiparelor moștenite, ceremonia este cel mai sfânt moment existențial. Jocul caprei, jocul dansurilor tradiționale sunt acceptate în mentalul arhaic și ca gesturi cu încărcătură ludică, dar textele populare care însoțesc practicile ceremoniale, chiar și îmbogățite de o mimică a performerului foarte talentat, nu vor fi percepute ca joc, ci, pregnant, ca rânduială. Puterea evocatoare a cuvântului se absolutizează prin acțiunea care instaurează o lume în mijlocul cotidianului „dar nu numai ca reprezentare, ci ca identificare. Ea repetă acel eveniment”³¹. Colindele cântate în interspațiul temporal au capacitatea de a anula durata cronologică și de a da timpul de la început prin integrarea tuturor membrilor colectivității în obicei. „Jocul, mai întâi liturgic, poate să capete o dimensiune festivă, odată cu participarea întregii comunități, mobilizate în jurul ritualurilor mimetice sau agonistice. Punerea în

²⁷ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 22, (trad. n.).

²⁸ Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere din olandeză de H. H. Radian. Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2003, p. 54.

²⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *Sacral*. Traducere, note și studiu introductiv Mihaela Căluț. Postfață Aurel Codoban, Cluj – Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 60-61.

³⁰ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 58-59.

³¹ *Ibidem*, p. 54.

scenă a sacrului trece prin ilustrarea dramatică a hicroistoriilor sau prin confruntările simbolice care mimează luptele forțelor divine de la începutul lumii³². Aceași reiterare prin invocarea gesturilor arhetipale se întâlnește în baladele fantastice și în basme, unde eroii parcurg sensul invers al istoriei și se confruntă cu însuși dușmanul creației. „Sacral nu se limitează doar la conduita povestirii, ci este trăit pe un plan ludic, încarnat în manieră sensibilă și figurativă, pus în scenă și teatralizat altfel spus”³³. Desfășurarea recuzitei din cadrul obiceiurilor de iarnă, a gesturilor fixe și incantarea structurilor lexicale moștenite transportă întreg auditoriul, dar mai ales pe destinatarul precis al colindei, în chiar inima sacrului, menindu-i inițierea. „Reprezentarea sacră este mai mult decât o întruhipare a unei aparențe, mai mult chiar decât o întruhipare simbolică: este o întruhipare mistică. În spectacol, ceva invizibil și neexprimat ia o formă frumoasă, reală, sacră”³⁴. Coroborarea tuturor speciilor invocate cu analiza stilistică minuțioasă face posibilă descoperirea mecanismelor prin care magia se instaurează și tinerii puberi devin nubi în folclorul literar românesc. Vom contribui astfel, pe lângă sistematizarea și așezarea în continuitate a riturilor inițiatice din specii literare diferite, la definirea și analiza fenomenului de mutație ontologică, în derularea căruia sunt angrenate multiple date arhaice, atât din planul obiceiurilor, cât și exclusiv artistice.

Spectacolul intrinsec structurilor verbale nu s-a format arbitrar ori prin aproximație. Inițierea este un *imitatio dei* ce revelează cu precizie concepțiile arhaice despre momentul primordial, textele în care ea poate fi identificată „reactualizează timpurile mitice în care aceste Ființe Divine au creat sau au organizat pământul; cu alte cuvinte se consideră că inițierea este realizată de aceste Ființe Divine sau are loc în prezența lor”³⁵. Nevoia de a se întoarce la izvorul istoriei, definită de Mircea Eliade ca nostalgie după momentul perfect, se explică prin faptul că „pentru omul societății tradiționale, tot ceea ce este semnificativ – deci creator și puternic – s-a petrecut *la începuturi*, în Timpul miturilor”³⁶. Secera duratei limitate a omului poate fi oprită prin reluarea gesturilor arhetipale, „repetiția duce la abolirea timpului profan și la proiectarea omului într-un timp magico-religios”³⁷. Acceptarea tănărului într-o nouă etapă ontologică poate fi făcută doar printr-o trecere chiar prin focul creației, ceea ce are valoarea unei noi întemeieri. Dacă a putut participa la cosmogonie, el va fi capabil să formeze o nouă familie în sânul colectivității regenerate astfel.

³² Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 59.

³³ *Ibidem*, p. 57.

³⁴ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 53.

³⁵ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 35.

³⁶ *Ibidem*, p. 9.

³⁷ *Idem*, *Morfologia și funcția miturilor*, în „Secolul XX”, 205-206, 1978, p. 21.

„Riturile inițiatice cuprinzând încercări, moartea și învierea simbolică au fost întemeiate de către Zei, Eroii civilizatori sau Strămoșii mitici; aceste rituri au deci o origine supraomenească și, împlinindu-le, neofitul imită un comportament supraomeneș, divin”³⁸. Există în textele folclorice tipare inițiatice universale care au menirea de a transforma novicele într-un cunoscător al esenței lumii, prin însăși capacitatea lui de a repeta acțiunile sacre. „Orice ritual are un model divin, un arhetip; «Noi trebuie să facem ceea ce zeii au făcut la început» (*Śatapatha Brāhmaṇa*, VII, 2, 1, 4). «Așa au făcut zeii, așa fac oamenii» (*Taittirīa Brāhmaṇa*, I, 5, 9, 4)”³⁹. Definirea inițierii drept „cale spirituală de realizare efectivă a unor stări supraindividuale (...) până la identificarea cu Principiul”⁴⁰ unește ideea de școală cu cea de imitare a Strămoșului pentru a dobândi un nou statut ontologic. Zeul este invocat și întrupat în tânăr (aflat acum la o răscruce existențială) prin cuvânt, deci prin intelect, oferind cunoaștere și înțelepciune, ceea ce reprezintă, după cum s-a observat, cea de-a treia modalitate inițiatcă: calea verticală a marilor mistere ale Ființei⁴¹. Întemeierea ritualului pe arhetipuri mistice⁴² conduce la dezvoltarea unor roluri, în spiritul teatralizării invocate deja. Feciorul va parcurge drumul către eroizare, iar fata de măritat îndeplinește gesturi ce valorifică feminitatea fecundă. *Pattern*-ul pe care îl descoperim în aceste ipostaze are menirea „de a face prezente și active ființele din perioada creatoare, care au doar ele virtutea magică în stare de a-i conferi ritului eficacitatea dorită”⁴³. Secvențele inițiatice și motivele recurente au toate un model sacru fără identificarea căruia sensul ar scăpa în analiza creațiilor folclorice. Mutilarea inițiatcă, simbol al lepădării de omul vechi, supus timpului, este bogat reprezentată în mitologia universală: „numeroase tradiții reflectă această imagine a morții inițiatice prin sfășiere: Osiris sfîșiat de Set în 14 bucăți care ar corespunde celor 14 zile ale lunii în descreștere, cu valorificarea «agrară» a bucății falice pierdute; Bacchus, Orfeu, Romulus, Mani, Hristos (...), Attis (...), toți niște eroi mutilați în cursul unor patimi”⁴⁴. Integrarea în ritmul cosmic face din zeii vegetaționali un ideal uman: „dat fiind că Attis moare și renaște, se poate concepe că riturile de inițiere determină, la rândul lor, moartea

³⁸ *Idem*, *Sacrul*, p. 162.

³⁹ *Idem*, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 26-27.

⁴⁰ Florin Mihăescu, *Shakespeare și teatrul inițiatc. Studii și cercetări tradiționale*, București, Editura Rosmarin, 1998, p. 28.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Encyclopaedia Universalis*, p. 351.

⁴³ Roger Caillios, *op. cit.*, p. 129-130.

⁴⁴ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977, p. 381-382.

și renașterea viitorului său adorator”⁴⁵. Trimiterile frecvente la arhetipuri comportamentale au ca finalitate identificarea structurilor spirituale din timpuri străvechi în textele orale din contemporaneitate.

Odată parcurs traseul mitic, novicele suferă o schimbare fundamentală și, de aceea, inițierea a fost analizată de multe ori prin prisma mutației ontologice pe care o produce. Moartea simbolică survenită în cadrul ritualului are din acest punct de vedere o importanță deosebită. „În contextele inițiatice, moartea înseamnă depășirea condiției profane, nesancționate, condiția «omului natural», care nu cunoaște sacrul și nu înțelege spiritul”⁴⁶. Sacrificiul necesar pentru dobândirea noului statut social, cultural și, implicit, spiritual, se face în textele folclorice românești numai la nivelul cuvântului magic, fără a mai păstra nimic din simularea sângeroasă a evenimentelor mitice, specifică civilizațiilor primitive. Importanța acestor creații populare este astfel dublă: valoarea poetică a transpunerii în structuri verbale se adaugă măturiei despre forme culturale îndepărtate, folclorul literar fiind, asemenea credințelor arhaice, „un depozit imens de *documente* ale unor etape mentale astăzi depășite”⁴⁷. Având „idealul de umanitate pe un plan supraomnesc”⁴⁸, neofitul parcurge drumul strămoșilor și devine „un alt om pentru că a avut o revelație crucială asupra lumii și existenței”⁴⁹. În acest context trecerea prin ceremonia imanență formelor poetice devine obligatorie, oprirea tânărului din dezvoltarea socială și spirituală fiind echivalentă în gravitate cu abandonarea sufletului celui dispărut și neîndeplinirea riturilor funerare care îl integrează în „cealaltă jumătate a neamului”. Moartea ca eveniment al ființei unește cele două căi ontologice, dar pentru moment este important să subliniem, citându-l pe Mircea Eliade, că „pentru lumea primitivă, inițierea este cea care conferă oamenilor statut uman”⁵⁰. Primitivitatea ține, în spațiul european, de arhaicitate, și nu de manifestările culturale ce mai pot fi încă surprinse la diverse triburi de indigeni. Similitudinea cu ritmul vegetal se păstrează și în cadrul ritualului inițiat, procesul marcând „începutul unei etape care trebuie să aducă sămânța la maturitate, la perfecțiune. Și, precum sămânța, [omul] trebuie să moară mai întâi pentru a se renaște”⁵¹. Acesta este punctul de vedere al lui Roger Caillois, care consideră că „societatea e întotdeauna pe picior de egalitate cu natura”⁵², ritmurile ei fiind preluate de om în intenția de a-și

⁴⁵ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁶ Mircea Eliade, *Sacrul*, p. 166.

⁴⁷ *Idem*, *Folclorul ca instrument de cunoaștere*, extras din „Revista Fundațiilor

Regale”, București, Imprimeria Națională, 1937, p. 15.

⁴⁸ Mircea Eliade, *Sacrul*, p. 162.

⁴⁹ *Idem*, *Nașteri*, p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁵¹ Simone Vierne, *op. cit.*, p. 14.

⁵² Roger Caillois, *op. cit.*, p. 132.

perfecțiunea ființa spirituală. Individul nou, frecvent numit *un altul* de Mircea Eliade, are nevoie să moară la nivel simbolic pentru a-și „anantiza stadiul anterior”⁵³. Opoziția copilărie – tinerețe, inocență – cunoaștere (a misterelor) se continuă în vidul magic de la antipodul încercăturii numinoase a celui ce a depășit încercările: „din această trecere prin lumea sacrului, inițiatal rămâne cu o calitate specială, magico-religioasă”⁵⁴. Recunoașterea acestei înzestrări este fundamentală, căci inițierea are loc numai cu aprobarea întregului grup și pentru el. „Candidatul este renăscut din punctul de vedere al comunității”⁵⁵ și aceasta adâncește latura psihologică a schimbării existențiale. Recunoașterea generală a valorii nou dobândite face din inițiere „un proces destinat să producă la nivel psihologic depășirea unui stadiu al ființei considerat inferior”⁵⁶. De aceea, interpretările prin prismă psihanalitică au pus inițierea masculină în relație cu tema complexului oedipian: „ceremonia inițiată ajută băiatul să treacă de la o identificare primară feminină la una secundară, masculină”, ceea ce produce o „schimbare majoră în orientarea socială și identitatea proprie a băiatului”⁵⁷. Textele folclorice dezvăluie totuși o dominație feminină modelatoare și sugestiile cele mai pregnante apar în motivul blestemului – catalizator al inițierii masculine, dar și în etapa postliminară surprinsă în colinde, de reintegrare a tânărului la noul statut privilegiat. Acolo însă semnul feminității nu are implicații oprimate, ci primește recunoștința generală pentru faptele eroice ale fiului.

Scopul suprem al supunerii tinerilor la încercările arhetipale îl reprezintă reluarea vitalității universului de la început și suspendarea duratei epuizate. Modalitatea prin care acest lucru se împlinește este caracteristică fiecărui sex în parte; dacă flăcăul învinge fiara infernală în luptă și parcurge drumul soarelui în incursiunea sa, fata de măritat țese, precum luna, mreje ce modelează lumea. „Revivificarea condiției umane în contact cu sacrul și arhetipurile”⁵⁸ este proba maximă a trecerii la o nouă clasă de vârstă. Raportul dintre cele două scheme mitice este descris cu exactitate de Roger Caillios: „paralelismul este absolut. Ceremoniile de fecunditate asigură renașterea naturii, ceremoniile de inițiere, pe aceea a societății. Fie că sunt coincidente, fie că sunt celebrate separat, ele constau deopotrivă în a actualiza în prezent trecutul mitic, pentru a scoate din el

⁵³ Simone Vieme, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁴ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁵ *Encyclopaedia of the Social Sciences*, p. 49.

⁵⁶ *Encyclopaedia Universalis*, p. 351.

⁵⁷ *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, volume II, New York, Henry Holt and Company, p. 654 (trad. n.).

⁵⁸ *Encyclopaedia Universalis*, p. 354.

o lume întinerită”⁵⁹. Cântarea colindelor la sfârșitul anului asigură începutul celui nou cu toate forțele clocotitoare ale genezei; invocarea sacrificiului bestiei de la temelia lumii ucide din nou haosul care stă să irumpă la marginea universului ordonat. Gesturile arhetipale ce stau ca punct de referință în raportul cu ființa au ca semnificație rituală „regenerarea lumii și a vieții prin repetarea Cosmogoniei”⁶⁰. Reușita în probe urmărește atingerea formei umane fără cusur, după exemplul Întemeietorilor care au zămislit lumea așa cum o știm, supusă uzurii prin trecere. „Omul nu face decât să repete actul Creației; calendarul său religios comemorează pe durata unui an toate fazele cosmogonice care au avut loc *ab origine*. De fapt, anul sacru reia fără încetare Creația, omul este contemporan al cosmogoniei și al antropogoniei pentru că ritualul îl proiectează în epoca mitică”⁶¹. Chintesență a aspirației și spiritualității umane, „inițierea este modelul tuturor riturilor de regenerare, de stabilire a unei ordini noi”⁶². Modul în care lumea tradițională românească este reîncărcată cu energiile primare de o fecunditate maximă face obiectul lucrării de față, structurile inițiatice ce impun construcția ei urmărind să recompună traseul evoluției ontologice.

Secvențialitatea procesului inițiativ este mereu aceeași; folosind terminologia lui Arnold Van Gennep, vom spune că etapa preliminară a procesului inițiativ marchează separarea de profan și familiar, este urmată de faza de limită a trecerii, moment în care neofitul este supus la încercări cheie și se termină cu treapta postliminară, de agregare la sacru și reintegrare în contingent. Simone Vierre a sintetizat formele prin care călătoria în lumea mitică induce inițierea neofitului: el trece prin ritualuri ale morții, se întoarce la stadiul embrionar sau, în cadrul unui al treilea traseu arhetipal, descinde în infern/urcă la cer⁶³. Aceste căi inițiatice sunt de fapt ipostaze ale morții simbolice prin care trebuie să treacă novicele în mod obligatoriu. Numai moartea firii perisabile, disoluția completă a vulnerabilității naturale poate lăsa să se instaureze statutul privilegiat al ființei care „a văzut Idei”. Implicația thanatică a fost identificată încă de la faza incipientă a inițierii: „ceremonia începe întotdeauna prin despărțirea neofitului de familie și retragerea sa în pădure. Există de pe acum un simbol al Morții: pădurea, jungla, întunericul reprezintă lumea de dincolo, «Infernul»”⁶⁴. Moartea simbolică survine după „riturile preliminare de purificare”⁶⁵, care evită imixtiunea nefastă a profanului în sacru –

⁵⁹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁰ Mircea Eliade, *Mitul*, p. 64.

⁶¹ *Ibidem*, p. 28.

⁶² Simone Vierre, *op. cit.*, p. 39.

⁶³ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁴ Mircea Eliade, *Sacral*, p. 164.

⁶⁵ *Encyclopaedia Universalis*, p. 351.

„tot amestecul e cel de care trebuie mereu să te păzești”⁶⁶. Colindele de fecior și de fată mare, baladele fantastice și basmele evidențiază o etapă cathartică fin interțesută la nivel simbolic; eroii își abandonează neputința umană prin reclusiune, rătăcire, sete, foame ori prin urcarea în spații consacrate cum e muntele. „Simbolismul morții ca fundament al oricărei nașteri spirituale, adică al oricărei regenerări”⁶⁷ va fi și el recunoscut doar la nivelul conotației, disiparea sensurilor în forma metaforică a creațiilor fiind un atribut al evoluției artistice extreme. Moartea omului istoric este momentul culminant al inițierii, după Mircea Eliade, și adeseori avem sugestia ei la nivelul mutilării rituale (ca „procedeu de diferențiere colectivă”⁶⁸ cum este și tăierea cosiței în colinda *Ciutei fără splină*), orbirii ori amputării membrelor în basme. Acestea sunt tot atâtea semnale că novicele se află în punctul extrem al trecerii sale și că „este mort” din punct de vedere fiziologic. Depășirea încercărilor succesive „produce triumful inițiatului grație transmiterii unei cunoașteri secrete (...), condiție a unei transformări ireversibile a ființei”⁶⁹. Acum este momentul când ființa poate fi eliberată din sfera sacră și se întoarce în comunitate pentru a o contamina cu forțele victoriei. Primirea în profan, descrisă revelatoriu în colindele de fecior, este „un ritual de confirmare, care autorizează renașterea la viață. Inițiatul, înzestrat cu o știință și o putere nouă, după ce a depășit contactul solicitant cu sacrul, primește însemnele și privilegiile legate de noul său statut social și religios (schimbare de nume, tatuaj, portul unor veșminte)”⁷⁰. Această etapă postliminară este doar sugerată adeseori în basme prin motivul soarelui din pieptul eroului/eroinei, semnalând că deja avem în scena mitică un inițiat. Celelalte specii investigate permit pătrunderea în ritualul propriu-zis de inițiere a feciorului ori a fetei și, de aceea, analiza noastră va identifica și interpreta în continuitate formele literare de expresie. Astfel, „«mărcile mistice» ca probă a consacrării și apartenenței la zeul celebrat”⁷¹ se vor dovedi comune pentru specii folclorice distincte, ceea ce demonstrează coerența și unitatea desăvârșită a mentalului arhaic românesc. Teatralizarea sacrului, ca dominantă a ritualului inițiativ tribal, s-a refugiat în puterea evocatoare a cuvântului transmis prin datină: desfășurarea evenimentelor din colindele de fecior, spre exemplu, includ pe lângă planul fabulei atât instanța povestitoare – colindătorii, cât și auditoriul.

⁶⁶ Roger Caillios, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁷ Mircea Eliade *Mituri, vise și mistere*, traducere Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 212.

⁶⁸ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁰ *Ibidem*. Dorim să precizăm că traducerea nu acoperă cu exactitate sensurile implicate și preferăm a spune că inițiatul dobândește o cunoaștere nouă, în urma întâlnirii cu sacrul.

⁷¹ *Encyclopaedia Universalis*, p. 351.

În contextul inițiativ sunt implicate concepte precum sacru, mit, timp și spațiu sacru, uzura creației, sărbătoare. Precizarea punctului de plecare pentru înțelegerea amplului fenomen spiritual este necesară ca suport al discuției aplicate la contextul literar folcloric. Omul modern, căruia i s-au amputat rădăcinile comunicante cu esența lumii, nu are posibilitatea să conștientizeze existența celor „două medii complementare” care „se exclud și se presupun”⁷²: sacru și profanul. Tot ceea ce face obiectul lucrării de față însă se circumscrie vieții lui *homo religiosus*, pentru care viața „se prezintă ca suma relațiilor dintre om și sacru”⁷³. Dinamica acestui dialog revelează structuri mitice universale, a căror ipostază se îmbogățește cu sensibilitatea artistică specifică limbii românești.

Teamă și fascinație pare a fi definiția unanim acceptată pentru sacru. „Numinosul presupune o anumită distanțare, o conexiune slabă între înăuntru și înafară”⁷⁴ și, de aceea, numai potențialii inițiați vor descoperi calea către sacru. Pentru a-l percepe, dar mai ales pentru a-l descoperi și pătrunde în el este nevoie de „un raport specific al subiectului cu lumea, care pune în joc conștiința afectivă și intelectuală a unei alterități ascunse, a cărei prezență este cu toate acestea făcută sensibilă prin efecte existențiale multiple”⁷⁵. Și fiindcă „e o categorie a sensibilității”⁷⁶, sacru se instituie prin intermediul transmisiei orale a folclorului, dar „nu se limitează doar la conduita povestirii, ci este trăit pe un plan ludic, încarnat în manieră sensibilă și figurativă, pus în scenă și teatralizat altfel spus”⁷⁷. Maniera dramatică prin care instanța povestitoare creează o nouă realitate, cea trainică din punct de vedere magic, este emanația directă a acțiunii relatate, căci „manifestarea sacrului întemeiază ontologic Lumea”⁷⁸. Sentimentul rupturii de profan și deschiderea conștientă către o dimensiune în care legile firii se suspendă nu vin însoțite în mentalitatea tradițională de angoase. Ușurința cu care spațiile se transcend vorbește despre absența unei „rupturi existențiale pentru român între lumea de aici și lumea de dincolo, între vremea de acum și veșnicie”; pentru el există „numai vază, adică poartă de trecere”⁷⁹. Povestirea – „această traducere a sacrului în povestire devine un discurs asupra puterii supraumane; ea permite explicare, pe de o parte, a naturii puterii sacre și, pe de altă parte, a modalităților de întâlnire între zei și oameni”⁸⁰. Folclorul literar

⁷² Roger Caillios, *op. cit.*, p. 19.

⁷³ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 45.

⁷⁶ Roger Caillios, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁸ Mircea Eliade, *Sacru*, p. 22.

⁷⁹ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 108.

⁸⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 53.

constituie în acest context canalul privilegiat de comunicare a misterelor fundamentale, canal orientat atât pe verticală, între strămoșii mitici și contemporaneitate, cât și pe orizontală, ca liant cultural între membrii societății. „Puterea sacră este trăită prin intermediul imaginarului”⁸¹ iar decodarea acestuia se poate face prin instrumente etnologice, mitologice și stilistice; stilistica cumulează, la rândul ei, date etimologice, lexicale, morfologice și sintactice ale limbii. Posibil numai prin intermediul limbajului, mitul reprezintă „complementul fabulatoriu al experienței sacralului, el introduce o elaborare figurativă și schematizează nucleul compact al semnificațiilor suprasensibile. Datorită intervenției mitului, a unei hieroistorii, omul poate să-și satisfacă o nevoie triplă: să se înzestreze cu un scenariu imaginat care ilustrează și fixează întâlnirea sacralului; să închidă memoria sacralului într-un ansamblu de modele ușor de interiorizat și de transmis; în fine, să asigure o comunicare socială în jurul acelorași credințe și comportamente”⁸². Toate aceste funcții ale mitului pot fi regăsite în literatura populară românească, deși ea nu este compusă din mituri, ci le integrează unor manifestări spirituale complexe. „Funcția dominantă a mitului este de a fixa modele exemplare ale tuturor riturilor și acțiunilor umane semnificative”⁸³ și la fel se revelează ritualul inițiat, ca un corpus de date mistice ce mijlocesc desăvârșirea condiției umane prin repetarea gesturilor primordiale, pline de sens. „Mitul reintegrează omul într-o epocă atemporală, care este, de fapt, un *illud tempus*, un timp auroral, «paradisial», dincolo de istorie”⁸⁴; la fel procedează și inițierea, pentru care mitul constituie viaductul cu semnificații.

În trăirea magică, nici spațiul și nici timpul nu au uniformitate: „*spațiul nu este omogen*, ci reprezintă rupturi și spărturi”⁸⁵, din care emerge sacralul, iar timpul se întrerupe pentru a lăsa să se reverse „Timpul creat și sanctificat de zei”⁸⁶. Prin această fisură a simțirii ontologice vom privi la gesturile întemeietoare, aduse în prezent prin tinerii supuși inițierii. Diferențierea unui spațiu de restul este dată de încărcătura lui temporală: „alegerea locului sacru se face mereu în funcție de o hieroistorie, care asociază locului un eveniment supraomenesc”⁸⁷. Acest fenomen stă la baza apariției legendelor, specie folclorică prin care accedem la înțelegerea modului arhaic de acceptare a lumii înconjurătoare. Balada *Iovan Iorgovan I(7)*, spre exemplu, conține o sugestie

⁸¹ *Ibidem*, p. 47.

⁸² *Ibidem*, p. 53.

⁸³ Mircea Eliade, *Morfologia*, p. 6.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁸⁵ Mircea Eliade, *Sacralul*, p. 21.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁸⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 63.

directă la forma de relief *valul lui Traian*, apărut în urma fugii șarpelui mitic vânat de eroul civilizator. Fie că are o „configurație «cratofanică»”, ori a fost însemnat de un eveniment⁸⁸, spațiul sacru se caracterizează prin magnetism magic, totul pleacă și se întoarce la el: „lumea fizică este astfel reasezată plecând de la și în jurul locului de manifestare a divinului”⁸⁹. Centrul sacru emergent este „punctul de unde a început Creația” și unde omul a apărut ca „replică a cosmogoniei”⁹⁰ și, de aceea, novicele trebuie să ajungă tocmai aici. Aflarea lui în punctul zero al devenirii oprește timpul obiectiv și dă numărătoarea lumii de la capăt. „Centrul spațiului se identifică astfel cu locul revelațiilor primordiale și devine locul unde se practică inițierile, unde, în timpul sărbătorilor, se mimează gesturile arhetipale care trebuie să regenereze lumea”⁹¹. Oriunde va fi confruntarea arhetipală sau acțiunea cu puteri cosmogonice ne vom găsi chiar în locul sfânt: „orice spațiu sacru, oricât de periferic ar fi în realitate, este conceput în mod simbolic ca punct de referință absolut, ca «centru al Lumii»”⁹². De fapt, mundanul și realitatea nu sunt cele percepute profan, ca efecte ale cauzelor obiective, ci aspectele care derivă din modelul ontologic sacru; de aceea, tot ce se află în afara spațiului consacrat este doar o „întindere informă”⁹³, din care novicele trebuie să se smulgă. Revenind la ritualul inițiativ perceput ca joc, similitudinea între delimitarea unui spațiu destinat sportului și cea a locului consacrat atrage atenția lui Johan Huizinga, care nu acceptă explicația trasării apotropaice a teritoriului privilegiat. Considerând că limitele vizibile ale spațiului sacru sunt atributul jocului „serios” și acestea îl protejează de invazia lumii exterioare, eseistul pierde din vedere faptul că universul din afara tărâmului încărcat de sacralitate este expus hazardului, degradării, trecerii. Ceea ce se întâmplă în profan „nu angajează decât persoana superficială”⁹⁴ și invazia perisabilului în inima pulsatilă a creației i-ar anula forța fecundă.

Ca și spațiul, timpul nu este uniform, ci irupe cu intervale privilegiate, întrerupând trecerea. „*Prin natura sa, Timpul sacru este reversibil*, în sensul că este de fapt *un Timp mitic primordial readus în prezent*, Timpul sacru este deci mereu recuperabil și repetabil la nesfârșit”⁹⁵. Opoziția esențială se instituie între „timpul social și Marele Timp mitic, sau timpul hieroistoriilor”⁹⁶. Acesta din urmă este caracterizat de similitudinea cu ritmurile ample – „alegerea acestei

⁸⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 63.

⁹⁰ Mircea Eliade, *Mitul*, p. 22.

⁹¹ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 63.

⁹² Simone Vierende, *op. cit.*, p. 63.

⁹³ Mircea Eliade, *Sacral*, p. 21.

⁹⁴ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵ Mircea Eliade, *Sacral*, p. 61.

⁹⁶ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 64

microtemporalități sacre se află în strânsă legătură cu marile conjuncții cosmice: simbolismul lunar sau solar, solstițiile sau echinocțiile reprezintă timpuri intense pentru toate diviziunile timpului⁹⁷. În creațiile folclorice investigate lunarul ține de inițierea feminină, în timp ce soarele reprezintă modelul eroic și călăuza psihopompă pentru fecior, iar solstițiul de iarnă este momentul propice pentru captarea energiilor primare. Timpul mitic, identificat în momentul când „«existența a ajuns la ființă și în care a început istoria naturală»” se plasează „la începutul și în afara devenirii”⁹⁸. De aici începe durata cronologică, dar, odată deschis intervalul sacru, tot aici ea se oprește pentru a permite întoarcerea ceasului la ora zero, cu toate caracteristicile augurale ale începutului. „Abolirea timpului profan și proiectarea omului în timpul mitic nu se face, natural, decât la intervale esențiale, adică în cele în care omul este *cu adevărat el însuși*: în momentul ritualurilor sau al actelor importante”⁹⁹. Reluarea timpului sacru și multiplele identificări ale spațiului original definesc modul arhaic de a fi în lume, pentru care structurile se repetă „de la mic la mare, din prezent în trecut, de la vizibil la invizibil”¹⁰⁰. Tendința oamenilor de a fi „arhetipali și paradigma-tici”¹⁰¹ transformă existența într-un eveniment cosmic în cadrul căruia inițierea oprește durata profană și folosește energiile sărbătorii pentru a accede la sacru.

Marcată calendaristic pentru colindele din cadrul obiceiurilor de iarnă, sărbătoarea „este locul privilegiat al riturilor de inițiere, care conferă virtuți virile și puterea de a procrea”¹⁰². Suprapunerea temporală a fenomenului analizat cu timpul festiv înlesnește identificarea cu arhetipul, fiindcă „în sărbătoare se regăsește *prima apariție a Timpului sacru*, așa cum s-a petrecut ea *ab origine, in illo tempore*”¹⁰³. *Intermezzo* pentru ființă, sărbătoarea intervine „într-o fază critică a ritmului sezonier, atunci când natura pare a se reînnoi, când o schimbare vizibilă se efectuează în ea sub ochii tuturor”¹⁰⁴. Colindele se cântă în momentul în care soarele se află cel mai departe de pământ și are nevoie de invocații magice pentru a-și recăpăta puterea fertilă. În același timp, nu trebuie să uităm că obiceiurile de iarnă păstrează mărturia veche de multe secole a vremurilor când începutul anului era serbat la 1 martie, adică odată cu natura care începe să se regenereze, ceea ce impunea captarea tuturor forțelor germinative. Începutul presupune „anularea păcatelor și a greșelilor individului și ale comunității în

⁹⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁹⁸ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁹ Mircea Eliade, *Mitul*, p. 39.

¹⁰⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰¹ Mircea Eliade, *Mitul*, p. 38.

¹⁰² Julien Ries, *Sacral în istoria religioasă a omenirii*. Traducere din limba italiană de Roxana Utale, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 29.

¹⁰³ Mircea Eliade, *Sacral*, p. 62.

¹⁰⁴ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 128.

ansamblul ei”, condiție dobândită prin „ceremonia globală”¹⁰⁵ cu „deschidere către Marele Timp” (Georges Dumézil). Inițierea condusă prin cuvântul cu puteri magice sporite de intervalul temporal festiv constituie un nucleu ce radiază un spectru complet: ea folosește „spațiul-timp al mitului”¹⁰⁶ pentru a cizela ființa umană în contactul cu dușmanul arhetipal și, prin victoria eroului, face să renască întregul univers cu toată plenitudinea lui vitală. Cufundarea în „eternitatea mereu actuală” în timpul sărbătorii¹⁰⁷ este comună și jocului ca activitate superioară a spiritului fiindcă și el „elimină viața obișnuită (...), limitarea temporală și spațială, concomitența determinativității stricte și a libertății autentice”¹⁰⁸. Iar dacă inițierea este un joc ritual, cum am văzut mai sus, coerența forțelor implicate în el, în timpul unei sărbători marcate sau nu calendaristic, este evidentă.

Iarna însăși reprezintă un timp privilegiat pentru dobândirea cunoașterii superioare, „e vremea transmiterii miturilor și riturilor, când novicilor le apar spiritele și-i inițiază”¹⁰⁹. Cele douăsprezece zile în care se practică obiceiurile noastre tradiționale cuprind, la nivel trăirii magice, întoarcerea strămoșilor care trebuie cinstiți ritual. Nici această simultaneitate cu provocarea inițierii la nivel metaforic nu este întâmplătoare, dată fiind condiția similară a neofitului cu cea a călătorului către „lumea fără dor”. Suprapunerea zilelor dintre Crăciun și Bobotează, și a iernii implicit, cu inițierea „se explică atât prin prezența morților (societățile secrete și inițiatice fiind în același timp și reprezentantele strămoșilor), cât și prin structura însăși a ceremoniilor, care presupun totdeauna o «moarte» și o «reînviere», o «nouă naștere»”¹¹⁰. Anotimpul hibernal, propice mutației ontologice, constituie, ca și spațiul sacru, timpul sacru în genere și sărbătoarea ca parte a acestuia din urmă, momentul în care „strămoșii străbat Marele Spațiu”¹¹¹ pentru a-și ajuta descendenții. Dar iarna conține și metafora sfârșitului de ciclu, uzura creației fiind inevitabilă fiindcă aceasta este expusă devenirii în clipa imediat următoare celei dintâi, a genezei. „La apropierea iernii, natura își pierde fecunditatea și pare a se stinge. Lumea trebuie recreată, sistemul – întinerit”¹¹² și tocmai acest lucru reușește să îl facă tânărul care îndeplinește ritualul inițiativ. Viața ideală la care aspiră omul religios „se dobândește exclusiv prin *repetare* sau *participare*; tot ceea ce nu are un model exemplar este «golit

¹⁰⁵ Mircea Eliade, *Mitul*, p. 58.

¹⁰⁶ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 128.

¹⁰⁸ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁰ Mircea Eliade, *Mitul*, p. 70.

¹¹¹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 133.

¹¹² *Ibidem*, p. 112.

de sens», adică lipsit de realitate”¹¹³. Structurile arhetipale identificabile până la amănunt în gesturile inițiatice, locul și timpul în care ele se desfășoară și mijlocirea desăvârșită a textelor pronunțate în momentul eficienței magice sunt coordonatele victoriei asupra forțelor distructive ale universului.

Creațiile orale cu această putere de a cataliza succesul neofitului și, prin el, al genezei reiterate au fost alese prin prisma expresivității lor și a bogăției de motive reunite. Lucrarea va analiza în special trei specii folclorice (colindele de fecior și fată mare, baladele fantastice și basme), dar înțelegerea lor solicită și investigarea altor specii, precum descântecele, orațiile de nuntă și cântecele ritual-ceremoniale. Acestea din urmă nu au inițierea ca temă predilectă, dar marchează, de asemenea, mutații la nivel ontologic și datele pe care le furnizează sunt complementare analizei. Nu se intenționează deci o serie de monografii asupra modului în care inițierea se transsubstanțializează într-o specie literară, ci o viziune de ansamblu asupra mentalului arhaic, reflectat unitar în folclorul literar românesc. De aceea, privirea asupra lor va fi comparativă, motivele întâlnite într-un basm, spre exemplu, impun continuarea cercetării cu balade fantastice și apoi cu hermeneutica unor descântece. Analizele stilistice sunt integrate studiului mitologic și simbolic, printr-o strânsă relaționare cu imaginarul tradițional. Cuvântul ritual conține cheia spre semnificația textului și numai o investigare simultană a implicațiilor poate duce la revelarea acestora. Mircea Eliade a diagnosticat încă din 1969 tentația omului modern de a citi în cheie inițiativă diferite creații culturale și a numit-o nostalgie după experiența regenerării totale. Condamnată ca tezigă în numeroase cazuri, perspectiva este însă recunoscută ca fiind prolifică pentru operele anonime: „în numeroase culturi tradiționale, poezia, spectacolul, înțelepciunea sunt rezultatul direct al unei ucenicii inițiatice. Va fi într-adevăr de folos să se cerceteze legăturile dintre inițiere și cele mai «nobile» și mai creatoare expresii ale culturii”¹¹⁴. Mărturii ale unor practici de mult apuse, textele restituie mentalului modern un segment spiritual adânc îngropat în inconștientul colectiv și, în felul acesta, angoasa zădărniciei piere, căci omul nu este victima hazardului, ci împlinește gesturi după un model cosmic și divin.

Corpusul de texte folclorice acoperă majoritatea spațiilor românești, indiferent de frontierele politice. Interpretările stilistice și poetice vor crea un tablou obiectiv al răspândirii teritoriale dezvoltate de un anumit tipar simbolic. Organicitatea creațiilor orale va fi astfel clară atât la nivelul literar al speciilor diferite ce compun, precum pictura de pe un evantai, o singură viziune, cât și la nivelul orizontal al configurației lor geografice. „Câmpul stilistic” invocat de Lucian Blaga se dezvoltă din operele populare ca dintr-un puzzle, călătoria

¹¹³ Mircea Eliade, *Mitul*, p. 38.

¹¹⁴ *Idem*, *Nostalgia*, p. 196.

după piesele potrivite în schema fenomenului spiritual fiind ea însăși o inițiere. Limbajul constituie calea prin care pragul existențial este depășit; departe de a fi arbitrar, el vine ca „un dar al zeilor, care ne ajută să participăm în felul acesta la puterea lor”¹¹⁵. De aceea, vom respecta întru totul modul în care culegătorii de folclor au transcris informația orală, chiar dacă grafia pe care o considerăm potrivită este diferită. Vor apărea deci fragmente ce utilizează simboluri fonetice pentru fenomene precum africativizarea, palatalizarea și altele, dar și texte care au o transpunere minimalistă a pronunției subdialectale. Considerând aspectul transcrierii periferic intenției noastre și aferent unei abordări din exterior a mentalității arhaice, vom pune accent pe informația semantică a operelor populare și pe libera lor transmisie. „Recitarea orală a textelor sacre devine astfel un act hermeneutic, cuvânt întăritor, permițând să se dea un sens prezent literei moarte”¹¹⁶. Capacitatea ordonatoare a recitării și teatralizarea ca efect al jocului superior în care se prinde ființa sunt posibile numai printr-o valorizare specială a limbajului. Problema autenticității textelor citate atinge de asemenea tangențial demonstrația; textele „corese” de pionierii antologiilor folclorice au afectat doar limba în transcriere, și nu imaginarul, a cărui veridicitate este susținută de operele populare culese recent, în numeroase zone geografice românești. Analiza stilistică va fi condusă în mod special pe texte înregistrate de folcloriști preocupați de forma și stilul tradițional de interpretare, așa cum a impus-o dezvoltarea științei etnologice. În privința instrumentelor taxonomice, considerăm utile clasificarea Monicăi Brătulescu pentru colindele profane și cea a lui Al. Amzulescu pentru baladele fantastice. În cazul basmelor nu vom cita decât titlul cu care acestea au apărut în volum, dată fiind structura complexă a unor texte care înglobează mai multe tipuri clasificate de Aanti Aarne și Stith Thompson.

Trăsătura fundamentală a creațiilor populare cu subiect inițiativ este dată de „răsturnarea funcției referențiale a limbajului”¹¹⁷. Folosirea cuvintelor cu funcție de reprezentare se subsumează trăirii în contingent, durata limitată afectând și enunțurile emise de om prin opțiunile reduse de comunicare, timpul destinat comunicării, volatilitatea exprimării, lipsa de semnificație profundă a mesajului, volatilitatea memorării conversației. Putem identifica în opoziția text oral – comunicare orală, antinomia dintre cuvânt și vorbă prin intermediul funcției poetice care se opune funcției denotative. „Absolutizarea mesajului în el însuși” (Roman Jakobson) este proprie textelor sacre, a căror formă s-a cizelat printr-o lungă transmitere prin intermediul emițătorilor inițiați, conștienți de valoarea rituală intrinsecă. Egal realității semnificate, cuvântul are capacitatea de a aboli timpul și spațiul profan și de a introduce receptorul în lumea privilegiată

¹¹⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 69.

¹¹⁷ Pierre Bonte, Michel Izard, *op. cit.*, p. 325.

a începuturilor: „ascultând povestea nașterii Lumii, devii contemporanul actului creator prin excelență, Cosmogonia”¹¹⁸. Colindele pentru tinerii aflați în pragul maturității sociale valorifică din plin forța acestui *anamnesis* lingvistic și transportă, pe lângă adresantul direct al creației cu rol augural, întreaga comunitate martoră, în punctul incipient al istoriei. Operele populare „acționează ca niște formule magice. Recitarea lor e de-ajuns ca să provoace repetarea actului pe care îl comemorează”¹¹⁹. Cuvântul instaurator, pronunțat în perioadele sacre, cum sunt, de exemplu, sărbătorile de iarnă, își ia puterile cosmocratoare direct de la eroii întemeietori. Spus de instanța cunoscătoare a purtătorului de folclor el are acum greutatea cuvântului dintâi, pronunțat de creator. Nu e de mirare deci refuzul de a recita textele rituale în afara timpului lor predestinat. Aflați pe teren, am întâlnit adeseori această hotărâre ce se opunea încercării de a culege creațiile populare, justificarea oferită implicând o pedeapsă drastică la nivelul existenței fizice. Dincolo de *hybris*-ul ce încalcă timpul magic se află nesocotirea puterilor ordonatoare ale cuvântului sacru, irosit astfel în lumea perisabilă.

Rezultatul acestor perspective convergente ale analizei etnologice, mitologice, stilistice și poetice va fi revelarea unor mărci culturale ale simțirii românești, ordonate în arhetipuri. Pe acestea din urmă le modelează, conform interpretării lui Lucian Blaga, tiparele stilistice și acestea singularizează viziunea noastră tradițională în ansamblul percepției universale a absolutului. Scop implicit al demersului inițiat aici, „factorii stilistici reprezintă niște factori modelatori ai spiritului uman, situat în orizontul specific al necunoscutului, care urmează să fie revelat prin creațiile de cultură”¹²⁰. Raportul lor de reciprocitate și arhitectonica ce denotă complementaritate formează „câmpul stilistic”¹²¹ al culturii românești tradiționale. Metoda aleasă în urmărirea ritualului inițiativ va demonstra coerența perfectă a acestui ansamblu de percepție artistică a lumii prin îmbinarea diferitelor forme de expresie, din diferite zone românești, într-o singură viziune ontologică. Trăsăturile ce derivă din forma verbală a scenariilor inițiatice se vor dovedi obligatorii pentru analiza la nivel simbolic, pentru că limbajul, ca dar divin, echivalează în importanță cu acțiunea sacră. Orientarea stilistică a folclorului literar devine astfel expresia românității însăși.

Lucrarea urmărește schemele simbolice ale inițierii în funcție de sexul neofitului, în primele două capitole, și unifică traseul ce produce saltul existențial, prin analiza arhetipului călătoriei, în următorul capitol. Dacă actele eroice sunt proprii feciorului, iar fata folosește abilitățile ei istorice pentru a

¹¹⁸ Mircea Eliade, *Mitul*, p. 83.

¹¹⁹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 130.

¹²⁰ Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*. Ediție îngrijită și prefată de Ion Maxim, postfață de Al. Tănase, Timișoara, Editura Facla, 1976, p. 172.

¹²¹ *Ibidem*, p. 173.

reordona universul, drumul către dimensiunea sacră a lumii este parcurs de ambii tineri. Inițierea masculină folosește modelul solar ca să atingă eroizarea și supune flăcăul luptei arhetipale cu răul. Înghițirea inițiatcă, un alt tipar universal, cufundă neofitul în energiile primare, nediferențiate ale începutului și îl face să renască apoi ca ființă spirituală. Tânăra nubilă va fi surprinsă într-un cadru static, al recluziunii transformatoare la nivel ontologic. Ocupațiile aferente universului feminin vor căpăta în contextul simbolismului selenar și acvatic valențe cosmogonice și domesticesc însăși fiara haosului. Călătoria inițiatcă privește subiectul în mișcare, funcția formatoare a plecării din universul familiar antrenând motive universale, precum ajutoarele năzdrăvane, probele maritale și confruntarea cu ipostazele zoomorfe ale neantului. Toate aceste structuri inițiatice rezultă din analiza pe textele populare, singurele emitente ale sensului arhetipal. Instrumentele alese așază creația populară în spațiul privilegiat al cunoașterii pe care o vom sonda simbol cu simbol.

În universul ordonat, finalitatea precisă a ritualului inițiatc o constituie intenția maritală. Numai tinerii capabili să construiască la nivel cosmic, din însăși bestia arhetipală, pot forma replica minusculă a universului – familia. Faza postliminară a inițierii arată un tânăr pe cale să se împlinească la nivel social, mai ales în orațiile de nuntă care se constituie într-o adevărată sinteză a traseului ascendent. „Riturile matrimoniale au și ele un model divin și căsătoria umană reproduce o hierogamie, cu deosebire uniunea Cerului cu Pământul”¹²². Cosmicitatea viziunii justifică așezarea acestui ultim tipar simbolic în încheierea lucrării. Nunta constituie metafora creației înseși, iar mirii – tinerii novici de altă dată – sunt încărcăți acum cu energia numenală a cuplului primordial.

¹²² Mircea Eliade, *Mitul*, p. 28.

Mărci ale inițierii masculine

Dominanta solară

Procesul inițiativ provoacă o coborâre pe axa istoriei până în momentul creației, reiterat acum de flăcăul însuși: „introdus în interiorul sacrului, misterul îl obligă să-și asume responsabilitatea bărbatului”¹. Motivele inițiatice specific masculine stau sub semnul dinamicului, al eroicului și al cultului solar, principii aflate în complementaritate cu datele rituale feminine, cu mult mai reduse pentru acest fenomen. Traseul eroului cere o ieșire din spațiul profan până la limita extremă a creației și de aceea el trebuie să se așeze sub protecția astrală. Zeul soare devenit sfânt în credințele populare de azi este adus pe pământ prin reprezentări transparente ale caracteristicilor lui și astfel întreaga comunitate este purificată. Vechimea acestui cult solar a fost fixată în „acel amplu proces de indoeuropeanizare, adus fiind de populația pătrunsă la noi dinspre răsărit, la sfârșitul mileniului al III-lea î.e.n” și care va atinge punctul maxim în epoca bronzului².

Procedeu specific folcloric, paralelismul negativ (definit de Roman Jakobson drept „negarea stării metaforice în favoarea stării reale”³) descoperă suprapunerea perfectă între imaginea divinității solare călare (asemenea cavale-

¹ Mircea Eliade, *Mituri*, p. 212.

² Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, București, Editura Albatros, 1986, p. 401.

³ Apud Monica Brătulescu, *Câteva tipuri de metaforă în folclor*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura Pentru Literatură, 1966, p. 83.

rului trac în care „se presupune că ar fi supraviețuit Hermes, zeul solar”⁴) și cea a flăcăului aflat în prima fază inițiativă – separarea de mediul familiar: „De pe vale-n ceea vale/ Frumos soare mai răsare,/ Și nu-i soare răsărit,/ Și-i Ion împodobit,/ Căleri pi-un cal gălbui” (Țepu – Galați)⁵. Metafora negată, caracteristică pentru speciile cele mai arhaice⁶, deschide dimensiunea fabuloasă prin sugerarea decodării diferite a lumii. Timpul prezent definește cele trei predicate din fragmentul citat, însă tipul lor devine fundamental pentru înțelegerea semnificației. Primul este un predicat verbal și instaurează un timp sacru, fără durată, a cărui importanță este augmentată de inversiunea „frumos soare”. Următoarele predicate au numele predicativ exprimat prin participii, ceea ce sugerează o anterioritate temporală față de curgerea istoriei. Numele predicativ dezvoltat, „soare răsărit”, conține echivalența dintre cele două figuri mitice și revelează încărcătura sacră a feciorului. Nu ni se spune nimic despre momentul pregătirii eroului, dar simpla lui apariție înlocuiește soarele prin luminozitate și grandoare. „Flăcăul din colind devine un succedaneu al soarelui, în ipostaza sa de aspirant la inițiere, căci astrul luminos al zilei este considerat un hierofant ideal”⁷. Identitatea solară a feciorului este revelată și prin punctul cardinal din care se face văzut lumii: „Lerui Doam'le/ Cată-n sus și cată-n jos,/ Cată-nspri soari răsare,/ Nu știu soare răsărea/ Sau îi Ionel gătit/ Cu conțșu mohorât,/ Cu jubeaua vișânea” (Pogonești – Vaslui)⁸. Articolele de vestimentație îi dau flăcăului un statut superior și în plan mundan, atât conțșul (< conțș), cât și jubeaua (< giubea) fiind haine ample, îmblănite, purtate de boieri sau țărani bogați. Ezitarea receptorului în a recunoaște flăcăul colindat și devenit automat personaj mitic conturează atmosfera rituală în care protagonistul suferă o schimbare, o înălțare a statutului său care îl face greu de identificat de către profani. Apariția lui este copleșitoare și supune observatorul la un efort de orientare răsplătit prin imaginea răsăritului. Timpul imperfect indicativ deschide aici poarta către gesturile atemporale, ce au o continuitate în sacru.

În plus față de proveniența estică, tânărul ce trece printr-o mutație ontologică preia de la soare mersul plutit pe calul uranian: „Pusei mâna, mâna-n zare/ Dincotro soare răsare,/ Nu știu soare-a răsărit-u/ Sau Gheorghită frate-al

⁴ *Ibidem*, p. 411.

⁵ Lucia Cireș, *Colinde din Moldova. Cercetare monografică*. Cu 72 de melodii transcrise de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, V, 1984, p. 82.

⁶ Ovidiu Bârlea, *Poetică folclorică*, București, Editura Univers, 1979, p. 141.

⁷ Silvia Ciubotaru, *Elemente de mitologie solară în colindele române*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, vol. II, Iași, 2002, p. 59.

⁸ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 116.

nostru/ Pi-un cal negru alb de spume/ Singurel venea în zbor-u” (Smârdan – Galați)⁹. Perfectul simplu definește timpul martorului la hierofanie, obligat să înscrie evenimentele într-o succesiune dată de situarea sa în profan. Soarele apare însă într-un prezent mitic început odată cu facerea lumii, iar Gheorghită, devenit zeu solar, se mișcă într-un interval al reiterării arhetipale periodice, marcat de imperfect. Celălalt timp al măsurătorii inexorabile, perfectul compus, redă apariția eroului ca proces încheiat, pe deplin strălucitor. Se creează astfel opoziția acțiunilor desfășurate în planul sacru (răsăritul de soare, mișcările flăcăului călare) cu cele percepute în profanul revigorat magic. Trebuie subliniat însă gradul de inițiere a colindătorilor, mesageri între cele două lumi. În absența capacității lor duale de a fi prezenți în mit și în istorie, comunitatea nu ar mai avea acces la sacru.

Octavian Buhociu observă că, alături de cal, dar și în absența lui, „feciorul e transfigurat în răsărit de soare, ca o putere tânără, ce se desfășoară în lumină, care angajează viitorul și e dotat cu toate posibilitățile”¹⁰. Strălucirea apariției împletește metalul apotropaic cu spațiul de trecere între lumi, definitoriu pentru condiția neofitului: „La podu cu zalele/ Răsărit-a soarele./ Nu mi-e soare răsărit,/ Ci mi-e neica-mpodobit/ Cu podoabe de argint;” (Bogdănești – Argeș)¹¹. Ținuta excepțională a eroului dublează capacitatea solară: „Pare soare, când răsare,/ *Lerunda Leru-i Doamne!!* Da nu-i soare răsărit,/ Că-i Ion împodobit” (Iclod)¹². Iluzia creată în spațiul ordonat al lumii întărește forța benefică a astrului și dezvăluie deja atât drumul inițiat în planul superior, cât și succesul incursiunii mitice. Imaginea soarelui răsărind constituie, după Gilbert Durand, „prin multitudinea supradeterminărilor, ale înălțării și ale luminii, ale razei și ale auriului, ipostaza puterilor uraniene prin excelență”¹³.

Analizând ansamblul mitic al eroilor solari, familiari păstorilor nomazi, Mircea Eliade consideră că structura lor nu se limitează la „manifestarea pură și simplă a unor fenomene solare (auroră, raze, lumină, asfințit etc.). Un erou solar prezintă întotdeauna, în plus, și o zonă «obscură»”¹⁴. Nașterea miraculoasă a eroului oferă un asemenea fundal magic și-i justifică întregul parcurs viitor. În basmul cules de Pamfil Bilțiu în Cupșeni, Maramureș, eroul este zămislit prin ingerarea unor flori nedenumite, dar solare cromatic: „O fost odată doi moși

⁹ *Ibidem*, p. 89.

¹⁰ Octavian Buhociu, *op. cit.*, p. 100.

¹¹ *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice*. Ediție îngrijită și prefată de Monica Brătulescu, București, Editura Pentru Literatură, 1964, p. 127-128.

¹² *Ibidem*, p. 127.

¹³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 183.

¹⁴ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*. Cu o prefată de Georges Dumézil și un Cuvânt înainte al autorului. Traducere de Mariana Noica, București, Editura Humanitas, 1992, p. 149.

bătrâni și n-o avut copii. Când o fost odată, s-o luat femeia pântr-o pădure și s-o dus și cum merce ie pân pădure numai c-o aflat nește flori galbine. Și nu știu ce i-o vinit la femeie că o mâncat o floare. Dacă o mâncat floarea, s-o arăduit femeia gravidă. Și-o vinit doi moși bătrâni. Femeia o fo' gata de născut. Pă când o născut, o făcut on băiat și la băiat i-o pus numele Urmă Galbână, pă pasu ce-o pășit, flori galbine-o răsărit"¹⁵. Argumentul decisiv în sprijinul ideii că flăcăul (ce poartă numele semnelor pe care le lasă prin lume) este un erou solar stă în nevoia imediată de a afla despre existența soarelui. Ajuns la vârsta – prag, el își întreabă părinții dacă a existat soare și pleacă în căutarea lui. Absența astrului de zi, dar și a lunii, ca rapt malefic, constituie o funcție (în termenii exegetului V. I. Propp) frecvent întâlnită în basmele cu motive inițiatice. Repunerea pe cer a soarelui și lunii de către eroii similari lui Greuceanu constituie o luare a lumii de la început, o renaștere prin gestul original. Colindele tip II, 25, *Furarea astrelor*, dezvoltă acest motiv prin personajele antagonice din mitologia creștină: diavolul sau Iuda răpesc corpurile cerești, iar sfinții cu reprezentare eroică (Ilie, arhangheli) refac ordinea universului. Ca principiu viril, soarele fertilizează universul și, de aceea, fetele nubile aflate în timpul inițierii au interdicția de a vedea lumina zilei¹⁶. Protagonistul aflat sub dominanta solară se naște chiar din soare, ca în exemplele citate de Lucia Berdan: „Într-un basm din colecția lui I. C. Fundescu (1897), e vorba de fiica unui împărat, ținută închisă într-o casă de fier: «când a văzut Soarele fata a rămas grea». În *Povești populare din Basarabia. Făt-Frumos și soarele* de Gr. Botezatu, 1995, mama eroului «merge într-o dimineață pe rouă, zariștea dealului, spre răsăritul soarelui și de la aceea purcede să nască un copil»"¹⁷. Pășind în calea soarelui, mama zămislește un prunc printr-un *mysterium*, dar îl și predestinează astfel să aibă un traseu solar.

Într-un basm din Fundu Moldovei, Suceava, se nasc doi feciori cu părul de aur din două mame și un cal cu coama de aur dintr-o iapă. Toate cele trei ipostaze materne au intrat în contagiune magică cu „o umbriană cu capu tăt numai di aur, atît d'i mîndrâ și d'i frumoasî. Și pi capu umbren'ii scrie: «Cini s-a afla și-a prind'i peșt'ili ista, și i-a lua tăt'i ciolănelili d'in capu lui și li-a usca, și li-a fărma, cini nu faci copii, va be oliacî d'i cafe, și va faci copii»"¹⁸. Peștele cu capul de aur generează însemnele solare tot în partea superioară a trupului.

¹⁵ Pamfil Bîlțiu, *Poezii și povești populare din Țara Lăpușului*, București, Editura Minerva, 1990, p. 477.

¹⁶ V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere de Radu Nicolau, prefață de Nicolae Roșianu, București, Editura Univers, 1973, p. 32.

¹⁷ Lucia Berdan, *Emblemarea astrală, cod de recunoaștere inițiativă*, Extras din „Herb”. Revista română de Heraldică, I, 1999, 1-2, p. 54-55.

¹⁸ Ovidiu Bârlea, *Antologie de proză populară epică*, București, Editura Pentru Literatură, 1966, p. 259.

Simboluri ale spiritului, părul și coama de aur predestinează personajelor victoria asupra principiului distructiv. „Rețeta” înscrisă pe capul peștelui atrage atenția asupra puterii fertilizatoare a animalului, dar și a semnificației craniului. „Simbol al vicții și fecundității, datorită uimitoarei sale facultăți de a se reproduce”¹⁹, peștele își concentrează forța în oasele capului, sediu al vitalității și puterii spiritului. În basmele citate nașterea nu numai că este de natură magică, dar se produce în circumstanțe în care conceperea pare imposibilă și e nesperată: „La ietate dă opzej dă ani, să pomenește baba, săraca, cu burta mare!” (Bughea-de-Sus – Argeș)²⁰. Aceasta este prima barieră înfrântă de erou, însăși apariția lui în lume provoacă armonie și fecunditate. Erodarea permanentă a creației prin vecuire are un corespondent în bătrânețea mamei, iar fiul care a demonstrat că ea mai are capacitatea de a da viață este cel ales pentru a revigora prin gesturi eroice lumea întreagă.

G. Dem. Teodorescu a cules în 1894 un basm al cărui erou trimite la motivul mâinilor de aur, cunoscut din legenda Crăciunesei și a nașterii lui Hristos: „Și născu un dolofan de copil, frumos ca un bujor, având o mână cu totul și cu totul de aur, de se minunau toți de dânsul”²¹. Nu ni se spune dacă este mâna dreaptă sau stângă, dar ea va fi arma supremă împotriva zmeului care amenință planul ordonat al lumii: „– Viteaz o fi zmeul, dar eu știu una și bună: că nimeni nu e-n stare să-mi sfărâme mâna mea a tare de aur!”²². Aici, datele suplimentare, ce ar implica antinomia malefic – benefic în interpretarea mâinii stângi ori drepte, sunt eludate la nivelul semnificației, căci mâna însăși este „un însemn regal, un instrument de stăpânire și un simbol de dominație”²³. Vitalitatea excepțională este augmentată hiperbolic prin natura prețioasă, indestructibilă a înzestrării eroului: nu o armă îi asigură protagonistului victoria împotriva principiului răului, ci chiar mâna cu care s-a născut. Dinamismul solar de pretutindeni în inițierea masculină are forma extremă în imaginea Viteazului cu mâna de aur. Mâna evocă ideea de activitate și putere²⁴, iar voinicul hibrid poartă semnul și conștiința naturii excepționale a eroului civilizator. „Culoarea sau natura aurie sunt specifice zeilor, morților și inițiaților. Pentru a dovedi că este într-adevăr inițiat în tainele divinităților, Pitagora susține că anumite părți

¹⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, București, Editura Artemis, 1995, p. 72.

²⁰ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 544.

²¹ G. Dem. Teodorescu, *Basme române*, culegere de..., ediție îngrijită și glosar de Rodica Pandele și Petre D. Anghel, prefață de Nicolae Constantinescu, București, Editura Vitruviu, 1996, p. 42.

²² *Ibidem*, p. 47.

²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 309.

²⁴ *Ibidem*.

ale trupului său sunt de aur, arătându-și din când în când șoldul de aur”²⁵. Feciorul din basmul românesc poartă, precum Crăciunea, marca gestului mitic și a permisiunii de a intra în contact cu sacralul.

Marcarea neofitului ce va reface traseul solar are valoare de „investitură spirituală”²⁶. Eroul se naște cu însemne astrale și își face cunoscut destinul astfel. În basmul cules din Pătuleni, Dâmbovița, împărăteasa în vârstă de cincizeci de ani naște primul ei copil, un flăcău „ce n-a putut să se vadă în acele timpuri – cu soarele-n piept/ luna-n spate,/ doi luceferi -/ în doi umeri.”²⁷. Localizare fizică a „elanului curajos provocat de lupta împotriva răului”²⁸, pieptul marcat cu reprezentarea soarelui aparține prin excelență ființei ce are puterea să se opună principiului distructiv. Așezarea lunii în spate (în unele variante poziția astrilor este inversă) respectă legea cosmică a opoziției dintre soare și lună și transformă la nivel simbolic corpul uman într-un echivalent al bolții cerești. Stelele cele mai prezente în imaginarul uman, luceferii, sunt susținute de umerii eroului în mod deloc aleatoriu, căci acest punct al scheletului uman semnifică „forța, puterea de a realiza”²⁹. Aleasa lui îi va împărtăși condiția superioară și astfel emblema inițiativă slujește cele două puncte majore: anticiparea eroizării și finalitatea maritală. Atunci când semnele astrale nu sunt imprimare pe trupul protagonistului, el este îmbrăcat, într-o fază superioară a ritului de trecere, cu straie frecvent descrise în colinde: „D-un veștmânt prelung,/ Lung până-n pământ./ Scris îmi este, scris,/ Soarele și luna;/ În spatele lui,/ Soare cu căldura;/ În ambii umerei/ Doi lucefere;/ Jur-prejur de poale/ Cerul plin de stele,/ Toate văzdurele”³⁰. Enumerația aglutinantă compune un tablou uranian total. Repetiția verbului predicativ are menirea de a spulbera orice îndoială asupra celor ce urmează, contemplarea peisajului astral adus pe pământ și, mai mult, pe un pământean, fiind accentuată de sentimentul că sferele sacre au devenit accesibile prin puterea flăcăului. Cercetătoarea Silvia Ciubotaru face trimitere în acest context la cultul mithraic, la cel al zeiței Isis și în creștinism unde „un veștmânt al splendoarei” de lumină este hărăzit inițiatului³¹. Îmbrăcăminte uimitoare păstrează cromatica inițiativă: „Cam din brâu până-n pământ/ E vesmânt dalb de argint;/ Din brâu până-n umerel/ E vesmânt dalb de-aurel/

²⁵ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 378.

²⁶ Lucia Berdan, *op. cit.*, p. 55.

²⁷ I. Opreșan, *Basme fantastice românești*. vol. I, *Fata răpită de soare*, București, Editura Vestala, 2002, p. 136.

²⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 91.

²⁹ *Ibidem*, p. 403.

³⁰ G. Dem Teodorescu, *Poezii populare române*. Ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi. Prefață de Ovidiu Papadima, București, Editura Minerva, 1982, p. 58.

³¹ Silvia Ciubotaru, *Elemente*, p. 54.

Cam din brațe, cam din spate/ Locu-i luna cu lumina;/ Cam din spate, cam din brațe/ Locu'i soar'le cu căldura;/ Dinprejurul poalelor/ Locu-i stele mărunțele,/ Mai presus și mai mărele;/ Într-umerii amândoi/ Locu-i doi luceferei,/ Luceferei zorniceii,/ Ziorniceii, ziori de ziuă" (Bumbuiești – Vâlcea)³². Căldura soarelui și lumina eliberatoare a zorilor sunt fundamentale pentru rolul mitic al feciorului care trebuie să revigoreze capacitatea roditoare a lumii. Hainele cosmice apar și în folclorul medical, ca efect al practicii purificatoare: „Pe mine ce-am văzut?/ Pe poale am văzut stelele./ Pe piept am văzut luna./ Pe față am văzut soarele./ Ca soarele m-am luminat./ La toți cu drag am picat" (Brăila)³³. Descântecul de dragoste reușește chiar marcarea profundă a emblemei astrale: „Mă uitai în sus,/ Mă uitai în jos,/ Mă uitai la răsărit/ Văzui patru stele căzând./ Ș-acele stele,/ Erea ale mele./ Soarele-n piept,/ Luna-n spate,/ Doi luceferei,/ În doi umerei" (Huși – Vaslui)³⁴. Despuieră universului pentru marcarea inițiatului constituie o ipostază paroxistică a recunoașterii generale pe care o năzuiește tânăra nubilă. Mutarea astrilor de la locul lor nu este aici urmarea raptului amenințător al zmeilor, ci o ceremonie de decorare, condusă de universul însuși. Aceleași veșminte mirifice apar în colinde purtate de pruncul Iisus sau de Moș Crăciun, ca ipostaze supreme ale cunoașterii și puterii regeneratoare. Uneori însă haina minunată se află la monstrul care amenință lumea și aducerea ei constituie o probă inițiativă: „din lumea cealaltă este adusă puterea asupra stihilor"³⁵. Mai mult decât atât, „cămașa zmaului cu lună-n spate, soareli-n piept, doi luciferei în doi umerei" (Scheiu de Sus – Dâmbovița)³⁶ încarcă universul profan cu puterea creatoare a luminii simbolizate, asemenea restabilirii astrelor pe cer. Petru Caraman pune la originea acestui motiv practica magică a tatuării însemnelor cerești, ca „fenomen de transfer al desenului de tatuaj de pe corpul uman pe veșminte"³⁷, ceea ce caracterizează mentalul tradițional în care divinitățile sunt conturate după chipul și asemănarea omului și a practicilor sale.

³² Constantin Mohanu, *Fântâna dorului. Poezii populare din Țara Loviștei*, București, Editura Minerva, 1975, p. 71-72.

³³ Nicolae Păsculescu, *Literatură populară românească*, cu 30 arii notate de Gheorghe Mateiu, București, Librăria Socec și Comp, 1910, p. 114.

³⁴ *Ibidem*, p. 125.

³⁵ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 444.

³⁶ Octav Păun, Silviu Angelescu, *Basme cântece bătrânești și doine*, București, Editura Minerva, 1989, p. 51. Vezi și D. Stăncescu, *Sur-Vultur. Basme culese din gura poporului [român]*. Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Iordan Datcu, București, Editura Saeculum I.O., 2000, p. 312.

³⁷ Petru Caraman, *Studii de folclor*, vol. II. Ediție îngrijită de Viorica Săvulescu. Studiu introductiv și tabel cronologic de Iordan Datcu. With a summary, București, Editura Minerva, 1988, p. 238.

Entitatea comună cal-călăreț este vizibilă și prin intermediul însemnelor astrale: în *Basmul cu Țugunea – feciorul mătușei*, împăratul – emitent al provocării inițiatice, tânjește după „calul cu soarele-n pept și cu luna-n spate”³⁸. Instanța regală a ratat proba dobândirii ajutorului solar, ceea ce pune în pericol întreaga împărăție – astfel ajungem la contextul prototip al traseului inițiatice, pe care aici îl va parcurge Țugunea. Calul se află în posesia răului în ipostaza lui superlativă: e călărit de zmeul mezin. Apariția așteptată este decodată imediat de eul narator, trădând un ochi cunoscător, în faza avansată a inițierii, când se produce iluminarea: „numai iată că se ivi și zmeul, ca un nor gălbui, luminându-se din ce în ce, și călare pe calul minunat, care-n spate avea o peatră nestimată ce lumina ca luna și-n pept alta mai mare, ce strălucea ca soarele; d-aia îi zicea «calul cu soarele-n pept și cu luna-n spate»”³⁹. Permutarea pe perspectiva lui Țugunea este evidentă, el este singurul care are toate datele necesare să descopere cum acționează puterile mitice și care este înțelesul adânc al cuvintelor, întocmai precum neofiților din ritualurile civilizațiilor primitive li se revelează dintr-odată instrumentele terifiante. Efectul de surpriză este indus prin interjecția cu valoare predicativă și sporește, datorită conjuncției *numai*, până la senzația că simțul văzului nu face față rapidității. Aproximarea zmeului în câmpul vizual este reprezentată aproape cinematografic, gradarea fiind construită atât prin intermediul gerunziului, cât și prin locuțiuni adverbiale. Compararea cu norul, atât de frecventă în textele colindelor, va fi ulterior descifrată prin descrierea harnașamentului excepțional, conducând astfel la un paralelism pragmatic între procedeul literar al metaforei negate în colinde și acest basm. Nu putem face abstracție de repartizarea timpurilor verbale din fragmentul de mai sus. Dacă perfectul simplu caracterizează intrarea în scenă a zmeului, tot ceea ce conturează armăsarul ține de valoarea durativă a timpului imperfect indicativ. Acțiunea zmeului este surprinzătoare, dar limitată, odată ivit, el poate fi învins de voinic. Interjecția prezentativă stă în sfera timpului prezent, instaurat prin capacitatea evocatoare a poveștii, și constituie poarta de intrare în mitic, în era din care vine calul. Iapa sireapă (sălbatică, deci neatinsă de profan) a Zânei Crăiese are și ea o aparență solară, care se adaugă culorii albe, specifică ființelor din alte dimensiuni: „Ea era albă, avea căpăstrul aurit și împodobit cu pietre nestemate, de lumina ca soarele”⁴⁰.

Din același plan simbolic fac parte și hainele de aur rezervate încercării finale, a izbânzii eroului. În basmul *Tăbarcă* din colecția Petru Caraman, mezinul se îmbracă în argint prima dată pentru a trece proba maritală, dar reușește

³⁸ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 54.

³⁹ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁰ Petre Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*. Ediție îngrijită de Aristița Avramescu, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1988, p. 77.

doar când va eclipsa soarele prin apariția lui: „Atunci calul îi zise: – Stăpâne, bagă mâna în ureichea mea cea dreaptă și ia niște haine de aur. Când se îmbracă cu ele era așa de strălucitor încât la soare te puteai uita, dar la el ba! (...) Aceasta, când îl văzu și mai frumos decât în zilele celelalte, imediat îl sărută și cu diamantul inclului de aur îi dete în frunte formându-se o pecetie care nu se putea șterge” (Strâmbu – Dâmbovița)⁴¹.

Metalul solar marchează apropierea totală de planul sacru, traseul inițiativ trecând prin etapa aramei și a argintului înainte de punctul zero al incursiunii eroice. „Culoarea aurului sau a aramei reprezintă culoarea specifică împărăției solare”⁴², iar drumul spre tărâmul soarelui are trepte inițiatice ce compun un *crescendo* al strălucirii: „A ajuns pân’ pădurili dă aramă. A luat și el cracă dăn pădurea de aramă. A ajuns în pădurea dă argint. A luat și el cracă dăn pădurea dă argint. A ajuns în pădurili dă aur. A luat și el cracă, semn, ș-a băgat-o-n buzunar. A ajuns pă locuri năstămite, pă gârle năstămite. A luat și el piatră năstămită ș-a băgat în buzunar să arate sămn la împărat. Când a ajuns – la Sfântu Soare” (Valea Mănăstirii – Argeș)⁴³. Densitatea predicatelor dă un ritm alert narațiunii care desfășoară un film amețitor, de o viteză provocată prin puteri magice. Perfectul compus al indicativului contribuie fundamental la efectul halucinant al cursei, fiecare gest fiind făcut cu o rapiditate ce nu-l lasă să fie perceput decât ca deja încheiat. Podurile – liant între lumi marchează îndepărtarea de profan pe aceeași scară a metalelor, iar aurul constituie întotdeauna limita extremă a călătoriei. Puterea zmeilor care trebuie uciși de flăcău crește odată cu strălucirea castelelor în care trăiesc: „– Mergi, măi nainte cale de trei zile – zăce – cî îi da de un palat coperit numai cu tăblii de aur. Acela are mare putere – zăce –. Ș-a mers înainte. Nu merge multă vreme, vo trei zăle, ș-ajunge acolo la un palat mândru și frumos nu te puteai uita, la soare te puteai uita, da’ la împalatu zmeului ba” (Boișoara – Vâlcea)⁴⁴. La fel și puterea biciului care adună dracii să îndeplinească încercările crește treptat prin argint, aramă și în final aur, în basmul *Suta Ion* (Boișoara – Vâlcea)⁴⁵. Ipostază umană a astrului vieții, flăcăul are un corespondent permanent în metalul nobil, considerat „lumină minerală” și „definit ca un produs al focului solar, regal, ba chiar divin” ce simbolizează cunoașterea⁴⁶.

⁴¹ Petru Caraman, *Literatură populară*. Antologie, introducere, note, indici și glosar de Ion H. Ciubotaru, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, III, 1982, p. 402.

⁴² V. I. Propp, *op. cit.*, p. 372.

⁴³ I. Oprișan, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁴ Constantin Mohanu, *Fata munților. Basmele și poveștile Loviștei*, București, Academia Română, 2003, p. 38.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 50-51.

⁴⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 154.

Conăcăria, ca rit integrat ceremonialului nupțial, înfățișează punctul final al procesului inițiat, când flăcăul învingător devine mire în ipostaza cea mai înaltă: cea de împărat. Alaiul lui care merge la casa miresei dezvăluie originea și protecția solară sub care stă acțiunea eroică: „Mari oaste-o adunat:/ Două sute de grăniceri,/ O sută de feciori de boieri/ Din cei mai mari,/ Nepoți de generali,/ De lângă mare,/ De unde soarele răsare.” (Berezeni – Vaslui)⁴⁷. Exteriorizare a capacităților eroului, suita regală definește statutul de inițiat al flăcăului. Oastea adunată din est are puterea lui *Sol Invictus* pentru că urmează traseul arhetipal al astrului. Calul strălucitor, cerut ca zestre fetei în colinda tip III, 116 *Tocmeala zestreii*, are puteri hiperbolice asupra țărâniei, specifice unei ipostaze a zeului solar fertilizator: „Și pe murgul cel din grajd,/ Înșălat și înfrânat/ Cu șalvarul mohorât,/ Numai aur și argint./ Și cu șeaua 'ndaunit,/ Face dâră pe pământ.” (Șerbănești – Dâmbovița)⁴⁸. „Culoarea aurie a obiectelor legate de împărăția de peste 9 țări și 9 mări constituie culoarea soarelui. Popoarele care nu cunosc religia solară nu atribuie nici uneltelor năzdrăvane o culoare aurie”⁴⁹. Calul, ajutor năzdrăvan, ce frecvent devine maestru inițiator, este caracterizat cel mai adesea de cromatica aurie, dar și celelalte obiecte cu funcție inițiativă au, în mod recurent, materialitate prețioasă.

O așezare sub pavăză solară vizează și unele descânțece în acțiunea lor de a remedia răul. Adeseori finalul poeziei ce definește starea pozitivă a pacientului conține o comparație cu soarele. Alături de „argintul strecurat”, „aurul revărsat/ curat”, soarele pe cerul senin sau răsărind devine o marcă a binelui absolut: „Și tu îi rămânea curată/ Luminată,/ Ca argintul strecurat,/ Ca soarele senin,/ Amin!” (Buhalnița – Iași)⁵⁰, „Să rămâie (cutare)curat,/ Ca soarili când răsari” (Prisecani – Vrancea)⁵¹, „Și (cutari) sî rămâi sanatos,/ Curat,/ Luminat,/ Ca Dumnezeu ci l-o lasat,/ Ca maică-sa ci l-o facut,/ Ca soarili pi sanin,/ Amin!” (Sabasa – Neamț)⁵². Stereotipia acestui final de descântec a fost explicată de Ovidiu Bârlea drept o alegere atentă a descântătoarelor, căci „supremul stadiu de neprihană și de sănătate se poate asemui numai cu metalul prețios”⁵³.

Adorarea astrelor – ca principiu ce include atât binele, cât și frumosul fără fisură – este reperabilă și în credința legată de obiceiurile de naștere, conform

⁴⁷ Silvia Ciubotaru, *Nunta în Moldova. Cercetare monografică*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2000, p. 257.

⁴⁸ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁹ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 373.

⁵⁰ Silvia Ciubotaru, *Folclorul medical din Moldova. Tipologie și corpus de texte*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2005, p. 311-312.

⁵¹ *Ibidem*, p. 407.

⁵² *Ibidem*, p. 450.

⁵³ Ovidiu Bârlea, *Poetică*, p. 51.

cărcia dacă femeia gravidă vede ceva urât trebuie să-și amintească de starea ei specială și să-și zică: „A neu îi frumos ca soarili și ca luna.” (Mihoveni – Suceava)⁵⁴. Tocmai această perspectivă a inclus soarele și luna în panteonul tradițional românesc: „credințele și legendele prezintă Soarele și Luna ca sfinți. Ei sunt un dar de la Dumnezeu. Soarele e «ochiul de zi» al lui Dumnezeu, pe când Luna e «ochiul de noapte», «tronul» sau «cununa» Domnului”⁵⁵. Traian Herseni observa însă că „Sfântul Soare apare mai mult și mai frecvent decât Sfânta Lună”⁵⁶. Descânțelele oferă un argument în acest sens, invocarea sacralității solare certificând victoria asupra bolii: „Pcioru sî rămâi curat,/ Cum îi di la Dumnazău lasat/ Ca pcica di sari,/ Ca via ci-nflorești,/ Ca sfântu Soari ci rasarești” (Ciocănești – Suceava)⁵⁷. Imaginea răsăritului de soare nu mai este aici metafora puterilor uraniene ale eroului din colinde, ci starea perfectă a materiei, începutul desăvârșit. Bolnavul primește deci șansa unei noi creații a sinelui, o condiție perfectă, similară cu cea a creatorului: „Ca Dumnezeu ce l-o dat,/ Ca mama ce l-o făcut,/ Ca Sfântu Soare în sanin,/ Amin” (Vicovu de Jos – Suceava)⁵⁸. Tot ce se află sub semn solar este benefic și biruiește întotdeauna: „Eu m-am dus ș-am disturnat/ Cu apî margatoari/ Di la râu și di la Sfântu Soari,/ Soarili, luna și stelili/ S-o liniștit,/ Bubili s-o mântuit” (Botoș – Suceava)⁵⁹. În basmul *Porcul cel fermecat* din colecția Petre Ispirescu, Sfântul Soare devine personaj indicator pe drumul inițiat: „– Nu poate să știe draga mea, îi răspunse muma sântei Lune, dar du-te încolo, spre răsărit, până vei ajunge la sântul Soare; poate știe el ceva”⁶⁰. Prezența astrului modelează traseul inițiat și îl protejează pe neofit de atacuri nefaste. Accesibilitatea spațiului uranian este proprie saltului ontologic, fiind primul semnal că partea perisabilă a ființei a dispărut. Ascensiunea nu permite amestecul sacru – profan, după cum explică informatoarea basmului *Fata răpită de soare* din Izvoare, Soroca: „urca sus și n-avé voi sî ia di pe pământ lucruri. Și lucrurili di pe pământ era greli calului”⁶¹.

Armele strălucitoare pe care le poartă eroul pornit să refacă faptele strămoșilor îl așază, de asemenea, sub semn solar: „Dar ce arme că avea?/ Tot pistoale ferecate,/ Săbioare atârdate,/ Curele încrucișate./ Dar cuțite

⁵⁴ Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, răspuns la *Chestionarul folcloric și etnografic general*, mapa 533.

⁵⁵ Ion Taloș, *Cununia fraților și munta soarelui. Incestul zădărnicit în folclorul românesc și universal*, București, Editura Enciclopedică, 2004, p. 163.

⁵⁶ Traian Herseni, *Forme străvechi de cultură populară românească*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 209.

⁵⁷ Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 438.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 278.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 302.

⁶⁰ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 58.

⁶¹ I. Oprișan, *op. cit.*, p. 18.

ascuțite,/ Păzește-mă, Doamne sfinte!/ Cruciulițe de argint,/ Ce n-am văzut de când sint!” (Celei – Gorj)⁶². Metalul apotropaic este secondat de dispunerea arsenalului în cruce, simbolistica solară fiind astfel accentuată. Alături de arme, argintul și aurul, ca metale pure, alcătuiesc un „brâu magic” care a fost apropiat de „brâul strigoiului” din obiceiurile de naștere⁶³: „La brâu cu șapte pistoale/ La ghiozdace gălbeoare,/ Dau raze ca sfântul Soare...” (Giurgiu)⁶⁴. Ipostază zoomorfă a haosului, șarpele nu-l poate înghiți pe voinicul însemnat de soare decât până la arme: „Îl îmbucă jumătate,/ Jumătate nu mai poate,/ De curele-ncrucișate,/ De pistoale ferecate,/ De săbioare-atârinate,/ De cuțite ascuțite,/ Șearpele nu poate să-l înghiță” (Celei – Gorj)⁶⁵. Cumularea substantivelor cu determinanți la participiu are un efect hiperbolic asupra ascultătorului – cititor, în fața căruia Mistricean se conturează ca războinic mitic. Armele, ca exteriorizare a puterii interioare, au fost îndelung pregătite și perfecționate – ne-o arată adjectivele provenite din verbe la participiu – iar poziționarea atentă a arsenalului urmează reguli magice. Predicatele cu verbe la timpul durativ al prezentului indicativ completează imaginea intensă a înghițirii arhetipale și o prezintă în desfășurare într-un plan sacru.

Un buzdugan solar își alege în cadrul probei vitejești Mizilca, fecioara ce trebuie să pară războinic: „Un buzdugan ș-alegea,/ D-o mie cincizeci de-oca,/ Toarta patruzeci venea.../În mână că mi-l lua,/ De genunchi mi-l trântea,/ De rugină-l scutura,/ Ca laptele îl făcea,/ Ca soarele strălucea./ La brâu că mi-l așeza” (Muntenia)⁶⁶. În această baladă fantastică verbele la imperfect sunt cele care modelează poetic mesajul, gesturile personajului fiind încărcate de aura miticului dintr-un timp nedeterminat.

Motivul înghițirii de către monstrul ofidian apare și în colinde, dar într-un număr mult mai restrâns de variante. Și aici ființa arhetipală jumătate om – jumătate șarpe se formează printr-o circumscriere în solar: „Jumătate l-o mâncat,/ Jumătate nu-l mai poate,/ De curăle țântălate,/ De cuțate ascuțate.” (Gârdani – Maramureș)⁶⁷, „Șarpele-mi se repezea,/ Jumătate-l înghițea,/ De-acolo nu mai putea/ De arme și de pistoale,/ Șapte pline, șapte goale/ Ce lucesc ca sfântul soare” (Tulnici – Vrancea)⁶⁸. Moartea simbolică prin care trece feciorul

⁶² Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, vol. I. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de..., București, Editura Pentru Literatură, 1964, p. 325.

⁶³ Sabina Ispas, *Considerații asupra baladei „Șarpele” în folclorul românesc*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 22, nr. 2, București, 1977, p. 184.

⁶⁴ Al. I. Amzulescu, *Cântece bătrânești*, București, Editura Minerva, 1974, p. 40.

⁶⁵ *Idem*, *Balade I*, p. 329.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 391-392.

⁶⁷ Pamfil Bilțiu, Gheorghe Gh. Pop, *Sculați, sculați, boieri mari*. Colinde din județul Maramureș, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1996, p. 297.

⁶⁸ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 279.

pentru a-și schimba statutul ontologic urmărește „identificarea inițiatului cu eroul solar, fiu al Ființei supreme cerești. Prin inițiere, omul devine deci, într-un anume fel, fiu al Ființei Supreme cerești; mai precis, redevine, datorită morții lui rituale urmată de reînvierea sa în calitate de Soare”⁶⁹.

Identificarea cu imaginea eroică de natură solară nu e posibilă în absența „ajutoarelor năzdrăvane” (V. I. Propp) pe care flăcăul le are sau le dobândește. Ele reprezintă „doar o expresie a puterii și capacităților eroului”⁷⁰. Calul este cel mai important dintre ele și apare semnificativ faptul că reprezentarea ecvestră a astrului este identică în colinde cu cea a feciorului neofit: „Nu-i stobor de mari boieri,/ Și-i Soare tânăr călare/ Pe un călușel gălbior./ Da’ nu-i galbior de fel/ Și-i gălbior de flori,/ Cu șeaua de aurel,/ Cu scări dalbe d-argințel,/ Cu pohe cu năsturei,/ Cu frâu cu ghiocci,/ Cu bici cu măciulie/ Cu chingi late,/ Pin fir trase./ Galben Soare și-mi răsare” (Cioara Radu Vodă – Brăila)⁷¹. Lumina emanată, metalele care concurează la realizarea senzației de strălucire și acțiunea de regenerare a naturii sunt comune „colindei soarelui” și colindelor adresate direct feciorilor de însurat. Alegerea calului ce-l va însoți pe voinic în expediția eroică este fundamentală și nu iese din tiparul solar: „Să uită-n sus, să uită-n jos/ Și-m intră-n grajdu de piatră./ Las’ pe Suru, las’ pe Murgu/ Și-m ia pe Galbenul Soare,/ Cal mai bun și mai blajin/ Și pe câmpuri ei plecară” (Ivești – Vaslui)⁷². Augmentarea cromatică a bidiviului șarg crește luminozitatea degajată la nivel stilistic, harnașamentul ornat și imaginea răsăritului conducând la o intensitate orbitoare. În basmul *Ileana Simziana*, din colecția lui Petre Ispirescu, Galben-de-Soare⁷³ este calul cu forțe maxime și se află, desigur, la zmeu. În mod semnificativ, el este fratele mai mic (deci un mezin!) al mârțoagei luate de fecioara-războinic de la tatăl său și nu are splină. Amănuntul anatomic se regăsește și în colinda *Ciutalinei*, *ciuta fără splină*, tip III 67, asocierea cu capacitatea de a se deplasa rapid pe suprafețe întinse părănd, în acest context, posibilă. În plus, splina „este socotită a fi un antrepozit de energie, *yin*, pământesc”⁷⁴, ceea ce eliberează bidiviul de contactul cu contingentul și îl face, așa cum și demonstrează evoluția basmului, un maestru inițiator.

Mitul armăsarului Soarelui există în nordul Europei încă din epoca bronzului⁷⁵; „atributul esențial al călătoriilor solare este rapiditatea, astrul zilei

⁶⁹ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 138.

⁷⁰ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 201.

⁷¹ Nic. Densușianu, *Vechi cântece și tradiții populare românești*. Texte poetice din răspunsurile la „Chestionarul istoric” (1893-1897). Text ales și stabilit, studiu introductiv, note, variante, indici și glosar de I. Oprișan, București, Editura Minerva, 1975, p. 13.

⁷² Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 253.

⁷³ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 154.

⁷⁵ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 148.

fiind de aceea cal și călăreț totodată”⁷⁶. După G. Durand mișcarea temporală este cea mai importantă în simbolismul hipomorf solar, „calul e așadar simbolul timpului de vreme ce e legat de marile orologii ale naturii”⁷⁷. Caii sunt jertfiți lui Helios în insulele Rhodos și zeului solar scandinav Freyr⁷⁸. Eroul solar reface, așadar, întru totul arhetipul, transfigurarea sa în soare nu este simbolică, ci are toate caracteristicile mitice: „Și nu-i soare răsărit,/ Și-i Ion împodobit,/ Călari pi-un cal gălbui,/ Nu-i gălbui de felu lui,/ Și-i gălbui de-asudătoari” (Țepu – Galați)⁷⁹. Harnașamentul lui, folosit în confruntarea inițiativă, nu este niciodată întâmplător, el fiind caracterizat de scipiri nobile: „Dalbă șa că-i aruncară” (Coconi – Ilfov)⁸⁰, „din văzduh se lasă un cal alb și frumos, având în cap un căpăstru de aur presărat cu pietre nestemate” (Strâmbu – Dâmbovița)⁸¹. Râvnit de împărat, calul cu însemne solare, similare celor de pe pielea eroului solar, este de fapt un armăsar împodobit după natura sa specială: „în spate avea o peatră nestimată ce lumina ca luna și-n pept alta mai mare, ce strălucea ca soarele; d-aia îi zicea «calul cu soarele-n pept și cu luna-n spate»”⁸². Capacitatea lui de a-l purta pe flăcău până în spațiul sacru cel mai înalt pare naturală în acest context: „Sări ici, sări colea,/ Sări-n poarta soarelui” (Jugur – Argeș)⁸³.

Basmele păstrează tiparul calului solar, feciorul având în el un *mystagoge* și uneori un justițiar, ca în basmul *Roșu-Împărat și Verde-Împărat* cules de Constantin Mohanu. Revelarea naturii năzdrăvane vine odată cu numele care are o puternică încărcătură magică, deja cunoscută nouă din colinde: „– Stăpâne – zăce – pune-mi frâu-n cap și-n calică pă mine – și zăce – să-mi afli – zăce – zboru meu – zăce. Țsta a fost Galben de Soare” (Boișoara – Vâlcea)⁸⁴.

Dublul eroului care imită zeii este voinicul moldovean care îl salvează din gura șarpelui. Calul acestuia este tot șarg și vine din cea mai însoțită zonă românească: „Tare-m' vine, frate dragă,/ Să vez', d-un mic moldovean/ P-un cal galben, dobrogeanî,/ Coama-i galbenă șiofran,/ Coama-i bate bocnița” (Giurgiu)⁸⁵. Accentul apăsător pe descrierea calului sugerează forța numinoasă cu care este încărcat și tocmai această energie solară va înfrânge bestia ofidiană. Atât șarpele,

⁷⁶ Paul Petrescu, *Calul și călărețul în arta populară din România*, în volumul *Omagiu lui George Oprescu*, București, Editura Academiei, 1961, p. 465.

⁷⁷ G. Durand, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 92.

⁷⁹ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁰ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 18.

⁸¹ *Ibidem*, p. 401.

⁸² G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 68.

⁸³ *Colindatul tradițional românesc. Sens și simbol*. Prefață, antologie și glosar de Sabina Ispas, București, Editura Saeculum Vizual, 2007, p. 150.

⁸⁴ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 20.

⁸⁵ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 39.

cât și eroul înghițit pe jumătate, repetă structura poetică referitoare la cal și călăreț, de unde reiese funcția de *heliotropus* (sol al soarelui) pe care flăcăul moldovean o îndeplinește. De altfel, apariția salvatorului îi indică geografic originea solară: „Și voinicu greu ofta,/ Spre răsărit că se uita,/ Că venea, mări, venea” (Bordeasca Veche – Vrancea)⁸⁶. În cele două balade citate referitor la deplasarea spre locul sacru în care se află voinicul-șarpe, structurile emfatice dezvăluie rapiditatea mișcării propriie astrului diurn. Mai mult decât atât, ca o culminare a forței luminii, voinicul venit în ajutor este sfătuit să se așeze în lumina soarelui pentru a se sustrage privirii malefice: „ – Ale-j’, mic de moldovean/ P-un cal galben, dobrogean,/ Dă-te-n raza soarelui,/ Din vederea șarpelui,/ Taie capu șarpelui!” (Giurgiu)⁸⁷. Apelativul *Galben* al calului, frecvent întâlnit, are echivalențe multiple în textele citate. Jocul și săriturile lui furnizează însă unul dintre cele mai impresionante implicații solare.

În colinda soarelui din Cioara Radu Vodă, Brăila, calul strunit de ipostaza antropomorfă a astrului, calcă în spații pârjolite și le redă vitalitatea: „Galben Soare în cânci pârliți -/ Cânci pârliți mi-a otăvit,/ Mari boiri caii și-a priponit./ Care cum i priponea,/ Tot Soarelui i mulțumea -/ Tot lui Soare și sfinților/ Și mai mult părinților./ Galben Soare și-mi răsare,/ Galben Soare în chiatră sare -/ Chiatra seacă în patru [crapă]/ Și lasă rîuri de apă,/ Mari boieri caii-și adapă”⁸⁸.

Clasificată de Monica Brătulescu sub numele *Voinic chipeș călare* IV, 70, colinda oferă un neașteptat spectacol de miracole: „Sus pre apa Jiului,/ Domn din cer!/ Vin coconi de-ai Diiului/ Și de-ai Diamantului,/ Dar nainte cine-mi vine?/ Vine...(cutare), Făt-Frumos,/ P-un cal negru mângâios,/ Vine, calul tot jucând,/ Tot jucând și nechezând,/ La părinți tot mulțămind,/ Ce bun cal de-ncălicat,/ Bune haine de-mbrăcat./ Calcă calu-n câmpu roșu,/ Câmpu roșu și-nverzește,/ Voinici cai că-mi priponește,/ Calcă calu-n văi adânci,/ Văi adânci și apa cură,/ Voinici cai că-mi-i încură,/ Calcă calu-n piatră seacă,/ Piatra seacă se-mplinește,/ Voinici cai că-mi potcovește,/ Cu potcoave de argint/ Cum nu s-a mai pomenit”⁸⁹. Voinicul din acest tip de colindă pare să se întoarcă în contingent în urma unei incursiuni în timpul sacru, căci textele ce dezvoltă acest motiv al vivificării naturii se deschid toate cu o dimensiune eterică: „Ce mi-e negru sus, pă cer?”⁹⁰, „Ce zboară, zboară,/ Pe

⁸⁶ Lucia Berdan, *Balade din Moldova, Cercetare monografică*. Cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bârleanu și Florin Bucescu, Caietele Arhivei de Folclor, VI, Iași, 1986, p. 90.

⁸⁷ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 41.

⁸⁸ Nic. Densușianu, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁹ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 29.

lângă ceruri?”⁹¹, „Sus, mai sus, pe lângă cer”⁹² sau într-o formă poetică mai recentă: „Sus, în poarta raiului”⁹³.

Drumul inițiativ pe care revine eroul acestor texte conține explicația pentru abilitățile ieșite din comun ale perechii cal-călăreț. Cerul unde apare voinicul înainte de a înfăptui gesturile magice reprezintă spațiul privilegiat al zeilor și al eroilor trecuți prin „rituri de ascensiune celestă”⁹⁴. „Intrarea în scenă” singură, trădează așadar, natura superioară, în sens transcendental, a tânărului, iar textul ce urmează nu face decât să dezvolte și să exemplifice această trăsătură. „Simplul fapt de a fi «înalt», de se afla «sus», echivalează cu a fi «puternic» (în sensul religios al cuvântului) și a fi, ca atare, saturat de sacralitate”⁹⁵; cum anume a atins Făt-Frumos din colindă acest statut explică alte colinde de fecior, unele balade și basme.

Flăcăul vine în lumea cunoscută aproape zburând și în fruntea unei suite nobile: „Cam în soare,/ Cam pe mare,/ Cam pe lângă cer,/ Zboară-un cârd de porumbel./ Și nu-i cârd de porumbel,/ Ci-i stobor de mari boieri”⁹⁶. Versurile conțin două elemente fundamentale pentru această apariție cu filiații arhaice: solarul și afinitatea cu apa. Solaritatea perechii mitice este susținută de indicii morfologice și stilistice, precum și de efectele concrete pe care atingerea calului le are asupra naturii. De fapt, toate detaliile ținutei eroizante aparțin armăsarului care este de cele mai multe ori galben, iar harnașamentul său orbește: „Și-i N. pe-un cal galben,/ Pe-un cal galben, alb de spume./ Și nu-i galben din făptură”⁹⁷, „Călare pe Gălbioru;/ Înota șeaua în aurelu/ Și scărițe-n argințelu/ Și frâul în rostogolu”⁹⁸, „Călușelu-i ungurel,/ Cu șeaua de haurel,/ Cu frângi late-nțarmustrate,/ Cu scări dalbe-n turnuri fapte,/ Cu presuri, cu presurele,/ Cu perna cu floricele,/ Cu frâul cu stragatie/ Cu biciul cu măciulie”⁹⁹. Ființa, și nu făptura calului, emană energia luminoasă, cel dintâi lexem având în plus conotația depășirii unei durate ce distruge prin trecere. Un cal galben „din făptură” nu a parcurs decât drumuri prin

⁹¹ *Ibidem*, p. 30.

⁹² Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Opere*, vol. V, *Folclor literar*, tom II, *Soarele și luna. Folclor tradițional în versuri*. vol. 1, *Texte*. Ediție critică, prefață, note, comentarii, variante și indici de I. Oprișan, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 141.

⁹³ C. Brăiloiu, Sabina Ispas, *Sub aripa cerului. Comentarii etnologice asupra colindei și colindatului*, București, Editura Enciclopedică, 1998, p. 222.

⁹⁴ Mircea Eliade, *Tratat de istorie...*, p. 56.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ C. Brăiloiu, Emilia Comișel și Tatiana Gălușcă-Cârșmariu, *Folclor din Dobrogea. Studiu introductiv de Ovidiu Papadima*, București, Editura Minerva, 1978, p. 74-75.

⁹⁷ Tudor Pamfile, *Crăciunul*. Studiu etnografic, București, Librăriile Socec & Comp și C. Sfetea, 1914, p. 95.

⁹⁸ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 76.

⁹⁹ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 29-30.

imediat, în timp ce Gălbioru este un *heliódromus*. Apollo, Mithra, Helios, Ilie sunt cu toții reprezentați în memoria mitologică în care trase de cai uranieni. Textul popular exemplifică clar atributele solare: „Calul calcă-n piatră seacă,/ Piatră seacă poleiește,/ Boeri caii-și potcovește,/ Cu potcoave de argint-î/ (...) Calul calcă-n piatră seacă/ Piatra seacă poleiește/ Boeri caii s-adăpară”¹⁰⁰. Alchimia nefirească a pietrei și descoperirea apei, asemenea lui Pegas, sunt precedate de un efect vizual. *Dicționarul limbii române* (DLR) atestă pentru verbul *a polei* capacitatea de „a învălui într-o lumină aurie sau argintie, a face să strălucească”. Solaritatea radiantă a perechii cal – călăreț reordonează lumea, punând-o din nou pe făgașul ei vital. Galben și stăpânul său cumulează, așadar, puterile vegetaționale cu cele solare, asemeni zeilor supremi de pretutindeni. Efectul de iluminare ce precedă mutația materiei accentuează aura sacră a „performerilor” și constituie un alt semnal stilistic al hierofaniei. Aurul din care este făcută șeaua, scările „dalbe”, de argint și calul alb de spume egalează în strălucire astrul diurn, coborât parcă pe pământ pentru a elibera fertilitatea gliei.

Jocul năzdrăvan al calului subliniază aura de „Fecundator” (Mircea Eliade) al țarinei: „Și-unde-l strânse/ Și-unde-l frânse,/ Calul sare și răsare,/ Sare-n vânt, sare-n pământ”¹⁰¹. O dată în plus, astrul vieții apare sugerat în text de atributele șargului. Înălțimea saltului ce îi permite să revigoreze câmpii, crânguri, munți și stei seci, precum și efectul luminos al apariției lui (*răsare*), pregătit deja de portretul strălucitor, ne convinge că avem în față calul lui Mithra sau al lui *Sol Invictus*. De altfel, imaginarul universal conține tiparul hierogamiei uraniano – telurice: „În Leti, Sarmata, și în alte grupuri de insule aflate între partea occidentală a Noii Guinee și nordul Australiei, populația păgână privește soarele ca fiind principiul masculin care fertilizează pământul – principiul feminin”¹⁰². Soarele apare adeseori figurat de o pasăre (alternativ cu un armăsar în Rîg-Veda), mai exact de șoimi în Atharva Veda¹⁰³, dar și în colindele românești. Coexistența celor două simboluri solare, vizibilă și în textele aflate în discuție, din metafora negată a zborului, face să transpară evoluția imaginarului arhaic. Fenomenul are o extindere asiatico-europeană, după Propp, calul înaripat luând locul păsării măiestre în basme, nu fără a păstra și funcția de călător între lumi și ghid¹⁰⁴. Rapiditatea cu care se deplasează și frumusețea lui nobilă s-au suprapus fără efort ajutorului eteric al păsărilor divine.

¹⁰⁰ Adriana Rujan, Costin Alexandrescu (coordonatori), *Colinde și obiceiuri de iarnă din Argeș – Muscel, Pitești*, Editura Paralela 45, 1998, p. 116.

¹⁰¹ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰² James George Frazer, *Creanga de aur*, vol. II. Traducere de Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda, București, Editura Minerva, 1980, p. 6-7.

¹⁰³ Silvia Ciubotaru, *Elemente*, p. 57.

¹⁰⁴ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 206.

Jocul nefiresc al calului mai apare în colindele de față mare. În fața cetății fetei, flăcăul își plimbă bidiviul nu „cum se joacă”, ci după un model magic, planetar: „Și-l înalță sus, la soare,/ Sus la soare cân' răsare,/ Cân' răsare-n prânzu-ăl mare;/ Și-l însuce după lună,/ După lună cându-i plină,/ Cându-i plină-n cina bună” (Feneș – Alba)¹⁰⁵. Atracția și direcția spre care tinde jocul măiestru este dată de plinătatea puterii de iluminare în ambele regimuri temporale, ca principiu creator al lumii. Este un act dificil, de încordare și măsurare a tăriei celor doi: cal și călăreț ce-și arată unul altuia că pot acționa ca o entitate. Ghidarea propriu-zisă a zeului vegetațional zoomorf am întâlnit-o într-o singură variantă: „Și mi-l frânge, și-l cofrânge,/ Și din gură așa-i zice:/ – Calcă-mi ici, calcă-mi colea,/ Calcă-mi ici în piatra seacă/ Piatra seacă apă lăsa”¹⁰⁶. Restul textelor prezintă perechea cu puteri divine ca o singură ființă, în deplină armonie: forțele *id*-ului, depozitare ale esențelor vitale, sunt conduse de rațiunea ordonatoare. Dirijarea este sugerată însă peste tot la nivel morfologic de verbul *a frânge*, al cărui sens atestat în dicționarul citat include și actul de „a zmunci deodată frâul, spre a face calul să se întoarcă înapoi”. Mișcarea bruscă se mărește și cu sensul popular al lui *răsare*: „a sări (în picioare), a se sălta, a tresări”. Captarea energiilor vitale în acest ceremonial cere efort și virtuozitate, dar feciorul călare este deja cunoscător al ritmurilor materiei. Perechea cal – călăreț poate să provoace, dar și să grăbească evoluția naturii: „Cal bun sare în crâng înverzit,/ Crâng înverzit și odrăslit,/ Mari boieri caii-și pășteau,/ Tot lui...(cutare) îi mulțumea”¹⁰⁷ sau să revigoreze doar prin privire, care amintește de motivul concepției imaculate din basme: „Câmp pârlit, când l-au văzut,/ Mai frumos că mi-a-nverzit”¹⁰⁸. Sintaxa versurilor valorifică dinamismul construcțiilor eliptice. „Crângul era înmugurit, dar nici bine nu a sărit calul în el, că a și dat crengi noi” ar fi enunțul care, pierzând puterea de evocare egală în valoare cu „spectacolul” însuși, ar explica ritualul vegetațional. Același rol de mărire a vitezei de derulare a discursului poetic o are și inversiunea, accentul căzând pe obiectul transformării („câmp pârlit, când l-au văzut”), pe statutul inițial al materiei. Timpurile verbale așază în opoziție prezentul etern al gestului arhetipal și receptarea lui, iremediabil marcată de timp și de trecere, vizibilă la nivel morfologic prin perfectul simplu și mai mult ca perfectul indicativ: „Calul *calcă-n* văi adânci,/ Văi adânci și răcoroase;/ Boieri caii-și *adăpase*;/ Calul *calcă-n* piatră seacă/ Piatra seacă poleiește/ Boieri caii și-*adăpară*”¹⁰⁹. Jocul soarelui urmează

¹⁰⁵ Colindatul, p. 157.

¹⁰⁶ Gr. Crețu, *Folclor din Oltenia și Muntenia*, ediție îngrijită de Aureliu Milea și I. Stănculescu, prefață de Ov. Papadima, București, Editura Minerva, 1970, p. 68.

¹⁰⁷ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁸ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁹ Adriana Rujan, Costin Alexandrescu, *op. cit.*, p. 116.

sensul cosmic: „Da nu-l joacă cum să-l joace,/ Mi-l desuce și-l întoarce/ După lună când îi plină,/ După soare cum răsare” (Feregi – Hunedoara)¹¹⁰. „Eroizarea se produce sub protecția unei divinități cerești și în special solare, care favorizează ascensiunea și victoria în proba inițiativă”¹¹¹. De aceea, toate elementele rituale trebuie să emane cât mai multă energie solară: „Scoase murgul gălbioru,/ Gălbior bine-nșelatu/ Tot în d-aur e scăldatu.” (Leșnic – Hunedoara)¹¹². Jocul după mersul astrelor de care depinde viața pe pământ nu este familiar planului mundan : „Da nu joacă, cum se joacă,/ După soare se d-întoarce./ După soare când răsare,/ După lună când lumină” (Berbești – Maramureș)¹¹³. Împăratul însuși năzuiește la calul feciorului și se pregătește de întâlnirea cu perechea ecvestră ca pentru un omolog suveran: „Împăratu s-o gătat,/ În haine albe s-o-mbrăcat,/ La voinic și-o d-alergat./ – Dă-i, voinice, să jucăm,/ Și murgu să ni-l schimbăm”¹¹⁴. Deși pare că se pregătește pentru un moment de trecere ontologică, judecând după culoarea spectrală aleasă pentru veșmintele sale, împăratul trebuie să accepte un refuz. Tânărul acceptă să îl învețe jocul minunat, ca formă de răspândire a încărcăturii numinoase a perechii, dar nu poate să renunțe la calul său. Cel mai adesea bidiviul constituie un dar ritual, de la naș, și de aceea nu poate fi înstrăinat. În colinda citată mai sus primim un indiciu pentru eșecul regal: acțiunile împăratului înfocat după cal sunt caracterizate de perfectul compus indicativ, și nu de imperfect, așa cum am văzut în fragmentele referitoare la flăcăul ce depășește probele inițiatice. Instanță supremă în planul uman, împăratul este însă inevitabil limitat de vreme și supus duratei, trecerii. Gesturile lui nu repetă tipare sacre și nu au continuitate într-un timp al eroilor, sunt acte omenesti ce trec odată cu clipa. Iată de ce împăratul are interdicția de a călări animalul mirific: dimensiunea regală nu primește acces la timpul mitic. Împăratul, ca și *marii boieri* surprinși mai sus, este doar beneficiarul muritor al actelor civilizatoare înfăptuite de fecior. O culme a vijeliei cabaline este surprinsă într-o colindă din Malaia – Vâlcea: „Cinci comiși de coamă-l țin,/ Și-alții cinci frâul i-l pun,/ Și-alții cinci șaua i-o pun,/ Și-alții cinci în chinși-l strâng,/ Și-alții cinci călare-l pun”¹¹⁵. Cei douăzeci și cinci de dregători reușesc cu greu să stăpânească energia năvălășă care ascultă doar de feciorul consubstanțial cu miticul. El poate nu numai să domolească bidiviul aprig, dar știe să îl poarte în mod magic și

¹¹⁰ *La luncile soarelui*, p. 135.

¹¹¹ Silvia Ciubotaru, *Elemente*, p. 60.

¹¹² *La luncile soarelui*, p. 137.

¹¹³ Ion Bârlea, *Literatură populară din Maramureș*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Iordan Datcu. Cu un cuvânt înainte de Mihai Pop, vol. I, București, Editura Pentru Literatură, 1968, p. 167.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 67.

devine un concurent al soarelui: „Strânge calul, mi-l cofrânge,/ Calu-mi sare și-mi răsare,/ Cu Soarele se-ntreacăre”¹¹⁶. Demonstrația de echitație magică este caracterizată de prezentul indicativ, fiindcă saltul calului a produs mutația temporală. Iscusița flăcăului ajunge să-și depășească modelul sacru: „Joacă Ion doi cai galbeni:/ Și mi-i joacă, și-i prea joacă,/ De dalogi printre pologi/ Și cu Soarele se-ntrece,/ Se-ntrece și-l destrece./ Soar’le din gură grăia:/ – Hai tu, Ioane, să schimbăm,/ Să schimbăm noi la cai galbeni./ Să-mi dai tu mie pe-al tău,/ Și eu să ți-l dau pe-al meu” (Câinenii-de-Vâlcea – Vâlcea)¹¹⁷. Am văzut mai sus că prototipul imaginii feciorului mândru îl constituie soarele însuși, aici el este depășit la nivel simbolic în ipostaza de fecundator și, mai mult decât atât, întâmpină un refuz din partea feciorului cu cal măiestru.

Semnificația magiei cu adjuvant cabalin este întărită, la nivelul cuvântului ritual, și de un suport fonetic. Am ales pentru demonstrație o variantă culeasă de Petru Caraman în 1925 din Țândărei, Ialomița, datorită formelor închegate ale structurilor verbale, fixe ca ale unei incantații, și traseului complet pe care îl parcurge calul în actul său recuperator. Colinda cântă doar despre ultima etapă și cea mai spectaculoasă a procesului inițiat prin care a trebuit să treacă flăcăul ajuns la vârsta însurătorii. Anterior, el a ieșit din spațiul uman pentru a-și cunoaște strămoșul și a afla de la el marile mistere ale lumii. Ființa istorică a voinicului s-a topit prin imersiunea lui în sacru și fiecare gest al său va arăta acest lucru. Desigur, tânărul colindat se identifică eroului din poezia ceremonială, transferul de magie pozitivă făcându-se prin mijlocirea cuvântului. Confundat inițial cu un stol de porumbei, alaiul boieresc intră pe „scena” colindei în frunte cu calul „galben, bidiviu”. Simpla lui descindere din sferele aflate deasupra privitorilor anunță capacitățile divine ale calului și călărețului, căci ei au fost dincolo. Odată ajunși în lumea ordonată, ceremonialul începe: „Cal bun fuse/ Și unde-l strânse,/ Cal bun sare și răsare,/ Cal bun sare-n crâng uscat,/ Crâng uscat frunza i-a dat,/ Mari boieri caii-și umbreau,/ Care caii își umbreau/ Tot lui...(cutare) mulțumeau”¹¹⁸.

Reluarea în patru rânduri a formulei „Cal bun sare și răsare”, adică de fiecare dată când materia trebuie să atingă un nou nivel și, prin extensie, cosmosul întreg, ne-a sugerat existența unui posibil tipar fonetic al structurii stilistice. Având la bază analiza făcută de Sextil Pușcariu versurilor din *Rugăciunea* lui M. Eminescu¹¹⁹, în care a urmărit raportul dintre sensul cuvintelor și structura lor fonetică, am așezat silabele accentuate din cele patru

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 68.

¹¹⁸ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁹ Sextil Pușcariu, *Limba română*, volumul I. *Privire generală*. Prefață de G. Istrate. Note, bibliografie de Ilie Dan, București, Editura Minerva, 1976, p. 89-92.

fragmente care au în centru actul magic al calului pe portativul vocalelor imaginat de lingvistul citat. Astfel, așa cum a demonstrat Iosif Popovici în studiul care l-a inspirat pe Pușcariu, cea mai joasă vocală este *u*, ea fiind urmată la distanță de câte o octavă de *ă* și *î*, apoi *o*, *a*, *e*, iar cea mai înaltă vocală, *i*, are 7200 de vibrații simple. Vocalele principale sunt *i*, *a* și *u*, celelalte având poziții intermediare.

Schema ce a rezultat în urma acestei poziționări muzicale a accentelor arată un perfect acord între realitatea semantică și structura fonetică a semnificantului. Cele patru elemente-cheie ale saltului revigorant al armăsarului și finalitatea lui sunt crângul uscat, crângul înverzit, piatra și podul de aramă. Profilul de ansamblu arată prin vocalele accentuate ale acestor cuvinte un traseu ascendent: *î* (crâng), *a* (uscat), *i* (înverzit), în prima parte, corespunzând capacităților fertilizatoare ale perechii, pentru ca mai apoi să se revină simetric la *a* (piatră) și să se intre în planul de jos, posibil corespondent al sferei sociale, printr-o coborâre finală la *o* (pod). Punctul *terminus* al destinațiilor nu are însă același nivel ca la început, și anume cel sugerat de vocala *î*, ci unul aflat cu o treaptă mai sus, dovadă că încercarea de revitalizare a lumii a reușit, universul a evoluat. Mai mult decât atât, podul, mai ales atunci când este făcut din aramă, aur sau argint, este un element simbolic care face trecerea între spațiul sacru și cel mundan. Funcția acestei implicații se întregește cu valoarea fonetică a vocalei intermediare *o*, care coboară din spațiul privilegiat ocupat mai tot timpul colindei de vocalele *a* și *i* spre tărâmul cunoscut al percepției senzoriale și în categoriile estetice umane.

Astfel se poate explica prezența vocalei joase *u* din text numai în lexeme care se înscriu planului cotidian al existenței: *bun* (apreciere marcată puternic de utilitate și de idealul omenesc), *fuse* (durată măsurată), *unde* (circumscriere spațială), *frunză* (element vegetal trecător asociat cu perisabilitatea umană în proverbe), *măicuța*. Vocala *u* are și rolul de a susține fonetic coborârea, ca fază a saltului magic cu care bidiviul aduce natura de la început, fapt realizat prin întreruperea vocalei *a*, tot așa cum *î* din *crâng* și *o* din *pod* intercalate între vocalele mai înalte sugerează lovirea cu copita a semnificatului din planul semantic al colindei. Traseul calului poate fi lesne urmărit fonetic, ca un efect de palimpsest al peisajului ce se desfășoară sub ochii noștri. Calul vine de sus, coboară pentru a se încorda, și prin efectul strunirii dat de vocala *î* din *strânge* urcă spre uranian și face un salt lung ce parcurge lumea prin repetarea vocalei *a* în cei trei termeni: *sare*, *răsare*, *cal*. Odată găsită veriga slăbită a vieții, săritura se repetă pentru a asigura regenerarea materiei și aici contribuie alternanța vocalică crescătoare și descrescătoare: *crâng* – *uscăt* – *crâng* – *uscăt* – *frunza* – *dât*. Sacadarea se reia prin repetarea similară a cuvintelor din fiecare secvență: *săre* – *crâng* – *înverzît*, *săre* – *piatră* – *seacă*, *săre* – *pód* – *arámă*.

Esențial apare faptul că după a patra înfăptuire a gestului magic, în urma căruia nu se generează viață, ci doar un sunet asurzitor cu rol apotropaic, vocala finală este *u*, și nu *a*, precum în precedentele. Încheierea cu succes a ceremonialului poartă eroul înapoi în lumea cunoscută: „Cal bun fuse/ Ș-unde-l duse strânse,/ Cal bun sare și răsare,/ Cal bun sare-n pod d-aramă,/ Pod de-aramă zărniară/ Și hăutul se ducea/ Pe la măicuța sa./ Și măicuța lui...(cutare),/ Ea de veste că prindea/ Și-nainte le ieșea,/ Cu-n colac de grâu curat,/ Pe colac vadra de vin”¹²⁰. În celelalte etape, beneficiarii erau boierii, instanțe ficționale ale gospodarilor colindați, și pentru că ei erau purtați alături de fecior pe traseul eroizant, vocalele nu pot sugera decât această cuminecare din seva regăsită: „caii-și umbreău”, „caii-și pășteău”, „caii-și adăpău”. Dublu al eroului și parte constituantă a ființei ce îmblânzește fiara haosului, calul este actantul principal al minunii, dar și intermediarul dintre esență și lume, de aceea, el este cel care îndeplinește în numele călărețului atât ceremonia, cât și „împărtașania”. Ultima secvență ajunge în cotidian printr-o trecere securizată pe podul de aramă „zărniitor” și coboară la *măicuța*, căreia de asemenea îi revine un gest ceremonial, de data acesta propițiatoriu: perechea mănâncă din colac și bea vin pentru a asigura belșugul oamenilor în noua etapă cosmică.

Trebuie, în același timp, remarcată similaritatea traseului marcat în planul expresiei de înălțimea vocalelor: primele două acte magice au o evoluție aproape identică, atât prin faptul că obiectul transformării este același, *crângul*, cât și datorită repetării formulelor lingvistice. Diferența rezidă doar în creșterea tonalității de la *a* la *i*, și de la *u* la *o*, prin cuvintele *crâng uscat* – *crâng înverzit*, *frunza* – *odraslit*. Linia ascendentă a evenimentelor coboară apoi în celelalte două secvențe, de asemenea similare între ele ca alternanță vocalică. Această creștere și revenire în contingent poate fi apropiată de mișcarea soarelui pe care îl întrușipează eroul. Sugestia directă dată de lexemele *răsare* și *aramă*, în colinda aceasta, este întărită de predominarea vocalei deschise *a*, ce sporește fonetic senzația de lumină cu capacități sacre. În privința finalului celor patru etape ale gestului cu valori arhetipale, observăm o constantă doar în primele trei, toate încheind portativul în vocala tuturor deschiderilor: *a*.

Evoluția naturii are, în colinda din Țândărei și în variantele ei, o dimensiune semantică intensă, sprijinită pe o structură fonetică cristalizată de forme lingvistice relevate prin imagini vizuale. *Crescendo*-ul evenimentelor se construiește pe o bază sonoră ascendentă la rândul ei. *Crângul uscat* înverzește, face vârstare și umbră, iar piatra seacă pocnește ca sub copita lui Pegas și dă naștere la izvoare. Salturile fertilizatoare ale zeului vegetațional compus din cal și călăreț sunt resimțite pe plan fonetic nu numai prin vocale, ci și prin efectul

¹²⁰ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 31.

consoanelor alternante *r* și *s*, corespondente încordării și relaxării din săritură sau al stridentului *z* ca sonorizare a căderii pe podul de aramă.

Revenind la indiciile directe ale solarului, o altă ipostază zoomorfă a adjuvantului inițiativ o reprezintă boul. Integrându-l în simbolistica taurului, descoperim un animal cu încărcătură uraniană, dată mai ales de coarnele sale, descrise în colinda de fată mare: „Da cărarea cine-o face?/ Face-o, face-o boul sur,/ Cu copite potcovite,/ Cu coarnele într-aurite” (Broșteni – Brașov)¹²¹. Același prezent mitic dezvoltă un timp revolut, sacru. În basme conotația solară este și mai evidentă. Boii năzdrăvani își fac cunoscute numele odată cu puterile cosmice, procedeul stilistic utilizat mai ales în construcția personajului principal: „Ce zice Cornea bou și Galben bou? – Băi, frati-meu, ce putere ai? Da' Galben bou ce zice: – Eheu, frati-meu! Eu iau soarele de la apus și-l dau la răsărit” (Fărcașele – Olt)¹²². Coarnele bovine, deși sunt „simbolul direct al «coarnelor» semilunii”¹²³ servesc aici gestului de stăpân al universului. Întoarcerea soarelui din drum pentru ca eroul să-și îndeplinească probele eroice dezvăluie accesul la timpul absolut pe parcursul inițierii, în riturile de consacrare, coarnele fiind o reprezentare a „suportului material al cerului”¹²⁴. În afară de Galben bou care își revelează natura pornind de la nivelul onomastic, gestul mitic este înfăptuit pentru flăcău și de Cerban: „După ce învie Ion, ăsta, Cerban, a luat Soarele de la Apus și-l aduce la Răsărit, înapoi.” (Scheiu de Sus – Dâmbovița)¹²⁵ și de boul născut din vaca neagră dăruită de naș: „Ăllant é soarili cu coarnili și-l muti spri răsărit” (Pipera – București)¹²⁶. Remarcăm utilizarea prezentului indicativ exclusiv pentru acțiunea readucerii soarelui la răsărit, gest care poate fi o metaforă a revenirii *ab origo*, ce guvernează întreg ritualul inițiativ. Ridicarea soarelui în coarnele boului ce-l slujește pe flăcău marchează de fapt ruptura dintre durată profană și saltul în sacru, acolo unde eroul trebuie să îi imite pe strămoși pentru a porni lumea din nou, purificată.

Șoimul, ca ajutor mai puțin apropiat omului decât calul, apare în colinde cu o funcție de adjuvant solar. El este în mod evident o figurare a soarelui care se înalță pe bolta cerului, după cum caracterizează G. Durand păsările solare: „Râ, marele zeu solar, are cap de uliu, în timp ce pentru hinduși soarele este o acvilă”¹²⁷. Specie apropiată de cele citate de antropolog, șoimul participă la vânătoarea cu funcție de consacrare pentru flăcău: „Nicu, tinerel,/ Arcul ce-și

¹²¹ *Ibidem*, p. 175.

¹²² I. Opreșan, *op. cit.*, p. 57-58.

¹²³ G. Durand, *op. cit.*, p. 98.

¹²⁴ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985, p. 505.

¹²⁵ I. Opreșan, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 70.

¹²⁷ G. Durand, *op. cit.*, p. 184.

gătește,/ Arcul și săgeata/ Ș-un șoimel galben" (Coconi – Ilfov)¹²⁸. Hrana ajutorului avimorf este și ea impregnată cu simboluri solare, păsări a căror încărcătură simbolică șoimul o cumulează: „Șoim ce-mi aracnește,/ Cu ce-l hărănește?/ Păsări gălbioare/ Prinse-ș după mare,/ După Marea Neagră" (Grădiștea – Ialomița)¹²⁹. Replică a puterilor feciorului, șoimul îi augmentează capacitatea biruitoare printr-o ridicare la multiplu de natură magică: „șoimul, al cărui tip simbolic este întotdeauna solar, uranian, masculin, diurn, este un simbol ascensional pe toate planurile, fizic, intelectual și moral"¹³⁰.

Plecarea în incursiunea mitică se face odată cu apariția soarelui, într-un timp al nediferențierii uranian – teluric. Pornit să prindă cerbul care se fălește cu puterile sale invazive, „Gheorghe-ăl voinicu", căruia i se și cântă colinda, va ieși din spațiul ordonat „Joi de dimineață,/ Pă nori și pă ceață" (Peceneaga – Tulcea)¹³¹. Aceeași structură poetică o regăsim în balada *Iovan – Iorgovan*, I(6), în care eroul purcede să ucidă șarpele arhetipal: „Iel că mi-ș pleca/ Joi de dimineață,/ Pe roo, pe ceață,/ Cu ceața-n spinare,/ Cu roua-n picioare,/ Lucru de mirare..." (Desa – Dolj)¹³². Neofitul împarte condiția de pelerin pe drumul dintre planurile ontologice cu sufletul celui plecat de curând din lumea albă. Cântecul ritual-ceremonial fac acest lucru evident prin conturarea similară a traseului tranzitoriu: „Că noi am venit,/ Că am auzit/ Că ești călător,/ Cu roua-n picioare,/ Cu ceața-n spinare,/ Pe calea cea lungă,/ Lungă fără umbră" (Gorj)¹³³. Numai sub protecție solară dalbul de pribeag, dar și flăcăul ce pășește în planul sacru al inițierii pot ajunge cu bine dincolo. Această sincronizare magică a plecării se explică la nivel simbolic prin faptul că soarele reprezintă „prototipul «mortului care învie în fiecare dimineață»". Un întreg ansamblu de credințe în legătură cu inițierea și suveranitatea (...) derivă din această valorizare a Soarelui ca zeu (erou), care, fără să cunoască moartea (...), traversează în fiecare noapte împărăția morții și reapare a doua zi, etern el însuși, egal cu sine în eternitate"¹³⁴. La această condiție aspiră și eroul din folclorul literar, și cel plecat în lumea fără dor, anume să redevină, nu să dispară. Rugămintea din cântecul de priveghi adresată zorilor intenționează tocmai să asigure cadrul benefic al integrării într-un plan superior, cosmic: „Zorilor, zorilor/ Voi surorilor/ Voi să nu pripiți/ Să ne năvăliți" (Gorj)¹³⁵, „Zorilor, zorilor/ Voi surorilor/ Voi să nu pripiți/ Să nu-mi

¹²⁸ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 33.

¹³⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 320.

¹³¹ *La luncile soarelui*, p. 105.

¹³² Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 33.

¹³³ C. Brăiloiu, *Opere*, V. Studiu introductiv, traducere și îngrijire de Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, 1981, p. 112.

¹³⁴ Mircea Eliade, *Tratat de istorie...*, p. 138-139.

¹³⁵ C. Brăiloiu, *Opere*, p. 110.

răsăriți” (Glodu – Suceava)¹³⁶. Ca astru al morții, soarele cuprinde și duce cu sine cele două tipuri de călători: pe cel către lumea fără umbră și pe cel care a coborât în Infern și s-a întors transformat. Cântecul ritual-ceremonial utilizează aceeași imagine poetică: „Sus în nantu seriului,/ Jos în poala soarelui/ Este-un pat mari, rotat;/ – Dar pi el sini-i culcat?/ Miticî se-o răpusat!” (Dolhești Mici – Suceava)¹³⁷ ce apare în colindele de fecior: „Pe sub soare mai la vale/ Trece-un voinicel călare” (Țepu – Galați)¹³⁸, „Mai la vale pe sub soare/ Zări un păun călare;/ Nu-i păun cu coada verde/ Ci e Ștefan, Făt-Frumos” (Zernești – Transilvania)¹³⁹. Metafora negată conține sugestia unei păsări mândre, cu attribute solare. Transpunerea în plan avimorf nu este deloc întâmplătoare. Colindele tip III, 114, *Sora soarelui ascunsă printre păuni*, „povestesc” (în sensul mitic, de resuscitare prin cuvânt a forțelor sacre) cum sora soarelui însăși este furată de fecior și ascunsă de acesta între păsările cu penaj excepțional. Deși soarelui, venit să își recupereze sora, i se sugerează unde se află aceasta, el nu poate face nimic. Descrisă ca ființa cu o mie de ochi¹⁴⁰, păunul contracarează luminozitatea solară precum efectul unei oglinzi și constituie astfel cel mai bun loc în care fecioara nu poate fi văzută de fratele ei. Înfațișată ea însăși ca ființă solară, camuflarea devine insurmontabilă: „Era zâna zânelor,/ Iana, sora soarelui;/ Ș-a găsit-o,/ Ș-a luat-o,/ În celar că mi-a băgat-o,/ În celar,/ În păunar”¹⁴¹. Confuzia provocată de pasărea solară este compensată în alt colind de fecior, în care fiara infernală vânată este revelată prin mijlocirea astrului, devenit adevărat adjuvant inițiat: „De Cerb mi-a d’aflat/ În trei cornari de mare/ Sub poală de soare,/ Sub un păltinel,/ Sub poală de cer” (Limanscoe – Republica Moldova)¹⁴².

Invocarea soarelui înainte de lupta cu zmeii: „Coconașu ce-m’ făcea?/ La răsărit să-ntorcea,/ Cruce cu dreapta-ș’ făcea” (Bârca – Dolj)¹⁴³ în balada tip I(9), din colecția Amzulescu, poate fi pusă în aceeași categorie rituală a cultului solar cu rugămintea celui mort către astru: „Ionel sî roagî:/ Sî roagî di soari,/ Sî nu meargî tari,/ Cî mi-i ostenit,/ Di moarti trudit!” (Negriștea – Vrancea)¹⁴⁴.

¹³⁶ Ion H. Ciubotaru, *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova. (Marea trecere)*. Cu un capitol de etnomuzicologie de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, VII, 1986, p. 320.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 312.

¹³⁸ *La luncile soarelui*, p. 155.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 158.

¹⁴⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 60.

¹⁴¹ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴² *Poezia obiceiurilor calendarice*, alcătuirea, articolul introductiv și comentariile de N. M. Băeșu. Sub redacția lui V. M. Gațac, Chișinău, Editura „Știința”, 1975, p. 111-112.

¹⁴³ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 51.

¹⁴⁴ Ion. H. Ciubotaru, *op. cit.*, p. 318-319.

Potrivirea ritmului existențial cu cel astral în momentele cruciale din viață înscrie omul religios în armonia netulburată a firii și astfel modelul arhetipal continuă să modeleze lumea.

Ca punct *terminus* glorios al procesului inițiativ, obiceiurile de nuntă metaforizate poetic îl arată pe eroul, recunoscut deja, plecând sub același semn al luminii matinale, devenită marcă a victoriei: „Și pe la răsărit de soare/ Am plecat la vânătoare” (Coșula – Botoșani)¹⁴⁵. La fel ca în planul mitic, feciorul devenit „un tânăr împărat” prin faptele eroice îndeplinite va reuși să câștige, aici, soția cea mai potrivită, o „zână,/ Să-i fie împăratului cunună!” (Cristești – Botoșani)¹⁴⁶. Debutul incursiunii mitice este acordat cu ritmul cosmic atât temporal, la răsărit, cât și spațial, urmând drumul astrului pe boltă, ceea ce implică o ascensiune: „Pe la revărsat de soare/ A plecat la vânătoare,/ Ș-au vânat în țara de sus,/ Despre apus” (Borca – Neamț)¹⁴⁷.

Funcție declanșatoare a procesului eroic, absența miresei¹⁴⁸ constituie și ea un indiciu de solaritate prin atributele pe care le presupune aleasa. Idealul feminin tradițional depășește, așadar, limitele esteticii și devine o marcă pentru eroul solar căruia îi este destinată. Colindele de fecior promit, prin cuvântul ritual, mireasa solară: „De frumoasă – e frumoasă,/ De-mbrăcată – e-mbrăcată,/ Ca soarele-i poleită/ Și lui Gheorghe[i] dăruită.” (Stâlp – Buzău)¹⁴⁹. Singularizarea flăcăului cu puteri fabuloase se face, odată cu desăvârșirea în plan arhetipal, prin intermediul fecioarei cu descendență astrală: „Nimeri-n lume nu s-or d-aflat,/ Numai Gheorghe, Făt-Frumos,/ El în lume s-or d-aflat,/ S-or d-aflat, s-or devărat/ Să-mi ia sora soarelui.” (Ciocănești – Ialomița)¹⁵⁰. Alăturarea perfectului compus în formă populară cu conjunctivul prezent deschide perspectiva unui timp sacru, în care totul apare predestinat. Gheorghe, Făt-Frumos, s-a născut în durata istorică cu menirea de a avea ca soție pe însăși sora soarelui, ceea ce implică în mod obligatoriu o eroizare. Conjunctivul prezent are aici valoarea unei ursiri, a unei fapte care motivează însăși apariția flăcăului pe lume. Relația sintactică la nivelul frazei face din nunta cu valențe de hierogamie scopul suprem al procesului ontologic și revelează menirea superioară a tânărului.

Descântecel de dragoste performate de fetele nubile acordă același statut solar ce le face demne de a deveni perechea unui erou civilizator: „Cî ie-ncotro

¹⁴⁵ Silvia Ciubotaru, *Nunta*, p. 238.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 242.

¹⁴⁷ Elena D.O. Sevastios, *Literatură populară. I. Căntece moldovenești – Nunta la români*. Ediție îngrijită și prefață de Ioan Ilișiu, București, Editura Minerva, 1990, p. 200.

¹⁴⁸ Vezi V. I. Propp, *Morfologia basmului*. În românește de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970, p. 39.

¹⁴⁹ Nic. Densușianu, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁰ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 40.

s-a-nvârti,/ Ca soarili-a străluci,/ Încotro s-a-nturna,/ Ca soarili-a lumina" (Uda – Iași)¹⁵¹, „Sfinte Soare/ Cu 99 de răzișoare,/ Dă-mi 9 răzișoare:/ Cu 3 să mă îmbrac,/ Cu 3 să mă încalț,/ Cu 3 mai sus să mă-nalț" (Păltiniș – Botoșani)¹⁵², „Luna-n chept Ț-oi așaza;/ Nici așa nu te-oi lasa,/ Pi cal galbân te-oi încăleca,/ Ghici de aur în mână Ț-oi da" (Slobozia Blâncasa – Galați)¹⁵³. În basme, ursita ideală trebuie să fie definită de spectrul metalului nobil prin tot ceea ce o definește: podoaba capilară, pasărea ei devin factori declanșatori ai căutării inițiatice. Simpla găsimă a cosiței de aur sau a unei pene în pădurea labirintică creează, la nivel primar, suspiciunea unei legături amoroase, însă întâmplarea are valoare premonitoare și de consacrare¹⁵⁴. În basmul *Șperlă Voinicul*, viitoarea soție a eroului vine în chip de „pasăre frumoasă, cu penele de aur, cântă fără curmare în grădina castelului împărătesc"¹⁵⁵. Un dar solar greu de obținut aduc colindătorii fetei de măritat pentru a invoca ritualul nupțial: „La Mărul-rotat,/ La Câmpu-rourat,/ Unde mi se bat/ Doi pui de vulturi,/ Doi puișori suri,/ Sus într-un norel/ P-un fulg d-aurel"¹⁵⁶. El este menit a fi purtat ca podoabă distinctivă, transformând fecioara într-un ideal marital: „Fata să mi-l poarte,/ Fetiță,/ 'N cosiță,/ Rar,/ La zile mari"¹⁵⁷. Valorificarea în plan estetic are o implicație puternică. „Fulgul de aur sugerează prima scânteie a focului solar, atât la începutul zilei, cât și la începutul noului ciclu solstițial"¹⁵⁸, punerea lui în păr dă fetei de măritat puteri cosmice și încarcă planul uman cu toată vitalitatea astrului.

Balada *Broasca – Roasca* I(32), cu o structură narativă apropiată de basm, înfățișează trei feciori care își găsesc alesele prin intermediul aruncării suliței. Probă de voinicie, gestul are o încărcătură simbolică majoră, lancea fiind simbolul soarelui. „Ca axă, lancea este și raza de soare care simbolizează acțiunea Esenței asupra Substanței nediferențiate, activitate cerească"¹⁵⁹. Găsirea soției întemeiază o lume holomorfică. Acțiunile eroice care premereg unirea regenerează universul însuși și nunta capătă proporțiile unei hierogmii. Dumitru, Făt-Frumos din balada citată, mezinul dintre frați și alesul – „Care-n lume n-a mai fost"¹⁶⁰ va arunca sulița într-un spațiu solar și de acolo își va aduce acasă

¹⁵¹ Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 360.

¹⁵² *Ibidem*, p. 377.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 378.

¹⁵⁴ Vezi G. Dem. Teodorescu, *Basme române*, p. 213-214.

¹⁵⁵ Tudor Pamfile, *Șperlă Voinicul*. Ilustrații Cornelia Manea, București, Editura Ion Creangă, 1986, p. 12.

¹⁵⁶ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 77.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Silvia Ciubotaru, *Elemente*, p. 55.

¹⁵⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 196.

¹⁶⁰ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 451.

mireasa, chiar dacă aceasta are o formă neașteptată: „În coadili mărilor,/ În răsăritu soarului” (Alexandrovăț – Serbia)¹⁶¹.

O transfigurare totemică apare și în colinda tip III, 65, *Ciuta proroacă*. La fel ca în orațiile de nuntă, fecioara de măritat ia forma unei fiare candidă urmărite de feciorul în ipostaza de vânător arhetipal. Atributele solare se păstrează și acum: „Vețuia o Ciută/ Cu blana bătută/ Tot cu pietre rare/ Și mărgăritare./ Și în frunte-avea/ Răsărit-o stea,/ Stea ce lumina/ Noaptea ca ziua”¹⁶².

Funcția declanșatoare a inițierii, clasificată de etnologul rus V. I. Propp la numărul IX¹⁶³, este trimiterea eroului pentru a restabili ordinea distrusă de un agresor ce întrupează haosul. Pomul cosmic devastat de Dulful mării în colinda tip III, 52 are o reprezentare solară: „Prunduleț de Marea Neagră,/ Mărului, merișor de aur!/ Crescutu-mi-au ș-au născut,/ Crescutu-mi-au merișorul,/ Face mere în toate vere,/ Geaba face, nu le coace” (Țândărei - Ialomița)¹⁶⁴, „Nalți sînt merii pîn' la cer,/ Cu coaja de argințel;/ Cu mere de aurel” (Martanoșa – Kirovograd)¹⁶⁵. În balada *Ardiu – Crăișor* I(30), figurarea este și mai transparentă: „În mijloc de băștea,/ Nu-ș' ce răsărea,/ Nu știu, păr or măr?/ 'Ntr-una că creștea,/ 'Ntr-una că-nflorea,/ 'Ntr-una că-mi lega/ Și meră făcea;/ Meră de-argințel/ Și de aurel.” (Grabovița – Serbia)¹⁶⁶. Apărut în centralitatea absolută a ostrovului cu fortificații ridicate de om, pomul reprezintă însăși fecunditatea universului prin capacitatea sa continuă de rodire. Fructele sacre își augmentează valoarea mitică prin metalele care le compun, metale cu capacitate sporită de a reflecta lumina solară. Avem aici în *nuce* universul ordonat a cărui imagine general răspândită este pomul crescut din insula – *omphalos*. Jefuirea copacului solar simbolizează distrugerea civilizației umane prin văduvirea de lumină și de rod. Furtul merelor de aur din pomul regal este un motiv recurent și în basmele fantastice; în toate speciile folclorice el reprezintă pretextul narativ pentru măsurarea puterilor pe care le are feciorul și pentru aflarea miresei de o natură superioară. În colinde, cosmosul aflat la apogeu donează dimensiunii sociale fructele belșugului, prin mijlocirea soarelui: „Masă rotilată,/ Galbănă, de piatră,/ Pomu-mpomurat,/ De poame-ncărcat./ Vânturi mari suflară,/ Poamele picară,/ Noi le culegeam./ Întrebări aveam:/ – Cine vi le-o dat?/ – Noi le-am căpătat/ De la sfântu soare,/ Cu mare rugare” (Tur – Satu-Mare)¹⁶⁷. Merele scuturate din arborele lumii capătă aici aceeași valoare civilizatoare precum fulgul de aur

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 453.

¹⁶² *Poezia obiceiurilor*, p. 119.

¹⁶³ V. I. Propp, *Morfologia*, p. 40.

¹⁶⁴ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁵ *Poezia obiceiurilor*, p. 94.

¹⁶⁶ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 439.

¹⁶⁷ *Colindatul*, p. 54.

smuls vulturilor, în ambele contexte colindătorii fiind instanța inițiată care intermediază darul sacru.

O imagine impresionantă a lui *axis mundi* se află în basmul cules de Ovidiu Bârlea în Fundu Moldovei, Suceava. Aici el este figurat drept nuc, arbore față de care mentalitatea tradițională are o reverență deosebită: „Și nucu čela d'e aur fače frunză d'i nuc d'e aur și nuči d'i aur, însă ġios nu mai pk'ica. Ģiumătat'e ira gol și ġiumătat'e ira cu nuči, însă nu put'e n'ime pi lumea asta să-i aducă la-mpăratu nuči sau frunză d'i nuc”¹⁶⁸. Provocarea constă în imposibilitatea de a valorifica fertilitatea excepțională a copacului solar, care constituie calea de legătură între lumi: „S-o suit t'imp d'e tri an'i d'i dzîli pi copac în sus, pînă či-o aġiuns la crengi, o-nh'ipt toporașale ačele șesă în nuc și s-o suit pi crengi în sus, să vadă či-ar să mai vadă mai în sus. Cîn o aġiuns la vîrvu copaculi, la vîrvu nuculi, au văzut o casuță stîn în văzduh ș-o criangă d'i nuc d'i la nuc pînă pi pragu căsî”¹⁶⁹. Motivul copacului – drum pe verticală între dimensiuni – apare în multe basme, însă varianta de față însumează simbolul solar cu cel al stîlpului lumii și cu *topos*-ul casei de pe celălalt tărâm, pentru care nucul constituie un traseu marcat. „Verticalismul ușurează mult acest «circuit» între nivelul vegetal și nivelul uman, căci vectorul său întărește și mai mult imaginile învierii și triumfului”¹⁷⁰, adică exact scopul suprem al inițierii. În colindele de fecior ipostaza mirifică a arborelui lumii este prădată de dulf: „S-a născut și a crescut,/ A crescut un măr rotat/ Cu crenguțele de aur,/ Cu merele de arjint,/ Da frunza de mărgărint”¹⁷¹. Ciclul vegetativ al pomului este accelerat, ziua împăratească echivalând cu era cosmică: „...într-o zi, văzu că pomul înmugurește, înflorește, se scutură florile și roadele se arată; apoi spre seară dă în pârguială”¹⁷². Prădarea zilnică a roadelor șubrezește fecunditatea lumii și anunță apropierea dramatică a haosului anihilant. Fructele prețioase reprezintă elixirul tinereții, tocmai pentru că însumează toată capacitatea vitală a universului: „No, împaratu, cum o-mbucut prima dată, așa ca dumneavoastră, n-aveț' timp, numa' timp, odat-o-ntinerit cu douăzeci di ai, s-o sămțât mai tânăr, cum o mâncat un măr din măru lui” (Șieu – Maramureș)¹⁷³. Iată de ce măru este atât de prețios: jefuirea lui constantă sleiește și îmbătrânește natura umană, în timp ce cuminecarea din fructul sacru revigorează și întoarce timpul la gloria dintâi.

Un al treilea factor ce atrage după sine procesul inițiativ ține tot de o predestinare, dar una cu voce maternă. În balada *Șarpele I*(7), feciorul este

¹⁶⁸ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 532.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 533.

¹⁷⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 427.

¹⁷¹ *Poezia obiceiurilor*, p. 95-96.

¹⁷² Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷³ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. V, p. 226.

blestemat din leagăn să-și cunoască strămoșul cu evidente însemne solare: „Ș-ai liu, liu, liu cu mama,/ Pui de șarpe ti-ar mânca,/ Pui de șarpe balaur,/ Cu solzii mare de aur.” (Bordeasca Veche – Vrancea)¹⁷⁴, „Nani-nani, lulu-mi-te,/ Pui de șearpe sugă-mi-te,/ Pui de șearpe balauri/ Cu ochii ca de tauri,/ Cu trei coade de aur!” (Giurgiu)¹⁷⁵. Destinul flăcăului de a fi înghițit pe jumătate de monstrul ofidian apare acum hărăzit, promis într-o formă inexplicabilă, punitivă. Motivul blestemului mamei către sugar apare și în cântecele de leagăn: „Haidi liu – liu cu mama,/ Cî mama te-a legăna/ Și din gurî a blestema” (Izvoare – Neamț)¹⁷⁶. Forma lirică a pasajului din baladă prin care pruncul este menit balaurului și coerența imaginilor poetice ce transcend genurile folclorice semnaleză faptul că ne aflăm în fața unui imaginar mitic bine definit.

Protecția astrului diurn continuă inclusiv în momentul pășirii pe tărâmul sacru, potrivirea temporală dintre răsărit și ajungerea în planul mitic asigurând izbânda inițiată: „La Vidros că mi-ș pornea;/ Toată noaptea că mergea,/ Mare cale că făcea,/ La Vidros cân' ajungea/ La vărsatu zorului,/ Răsăritu soarelui,/ Când îi toana peștelui” (Ciuperceni – Teleorman)¹⁷⁷. Ca și plecarea din planul profan, momentul sosirii în inima sacrului trebuie să respecte ritmul solar, ca model de eroizare. Asocierea imperfectului ca timp al acțiunilor de legendă cu construcția poetică a drumului îndelungat până la tărâmul fabulos semnaleză cititorului ieșirea din durata măsurabilă și pășirea într-un timp sacru.

Aflat dincolo, neofitul trebuie adeseori să găsească o casă solară. În basmul *Povestea lui Harap Alb* din colecția lui Constantin Mohanu, eroul dedublat ca servitor trebuie să o aducă pe Ileana Cosânzeana care „are-o chilie-mbrăcată – zăce – numai cu tăblii de argint și de diamant.” (Boișoara – Vâlcea)¹⁷⁸. Așezarea miraculoasă reprezintă o imagine comună și cântecelor ritual-ceremoniale: „Și-acolo la vale,/ Este-o casă mare,/ Cu ferești la soare,/ Ușa-n drumul mare,/ Strașina rotată,/ Strânge lumea toată” (Gorj)¹⁷⁹. Plecat din lumea albă, voinicul trebuie să treacă prin tărâmul morții pentru a se putea naște într-o formă superioară. Casa solară reprezintă un nucleu vital din care emerge viața și la care se întoarce ciclic. Implicația funerară, specifică traseului inițiat, a casei luminoase este susținută de cultul funerar egiptean, care vorbește despre o casă de aur din viața de dincolo. Aceasta a fost decodată de specialiști drept ipostază a cavoului (evoluție a casei de pe mormânt, credință încă foarte

¹⁷⁴ Lucia Berdan, *Balade*, p. 6.

¹⁷⁵ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 40.

¹⁷⁶ Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, Mg. 684, I, 40.

¹⁷⁷ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 73.

¹⁷⁸ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 11.

¹⁷⁹ C. Brăiloiu, *Opere*, p. 113.

puternică în mentalul arhaic românesc): „«odăile împărătești ale casei de aur» constituie principala încăpere a cavoului”¹⁸⁰.

Și mai frecvent, în basme, i se cere flăcăului să construiască o replică a acestei clădiri fabuloase: „Până mâne la zăuă, să nu să facă zăuă bine, să faceți niște căsi, să să-nvârtească. Ferestrele după Sfântu Soare/ Și ușile după răcoare.” (Poiana – Perișani Vâlcea)¹⁸¹. Dublura în plan profan a casei care trăiește heliotrop reprezintă, după V. I. Propp, dovadă că eroul cunoaște așezarea mitică de pe celălalt tărâm¹⁸². El este capabil astfel să revigoreze universul ordonat printr-o înscrisere în mersul astrelor. Alteori proba imposibilă solicită pețitorului să construiască peste noapte un pod de aur sau un drum din același metal superior, ornate luxuriant. Cu ajutor năzdrăvan, feciorul împlinește de fiecare dată fantasticul plan arhitectural, cerințele fiind de fapt o demonstrație a naturii solare obligatorii pentru erou. Energia luminoasă latentă în protagonist este capabilă să construiască edificii strălucitoare, de parcă ar fi scăldate în razele astrului. O ipostază solară hiperbolică prin multiplicarea lăcașului sacru apare într-un basm din Fundu Moldovei, Suceava, unde poartă marca existenței în contemporaneitate a povestitorului: „Cîn s-o uitat afară, o văzut un oraș care/ pe sfîntu soare t'e put'ei uita,/ dară pe orașu čela ba!”¹⁸³. Aceași coplesire a simțurilor omenești diminuează luminozitatea solară în alt basm: „dădură de niște case, de la soare a fost putând ține rumânul ochii deschiși, dară la ele nu i-a putut deloc” (Chirculești – Giurgiu)¹⁸⁴. Suprapunerea ordinii lumești peste arhetipul tărâmului soarelui creează sentimentul familiarului și receptorul marcat inevitabil de contingent intră fără anxietate în universul mitic. Palatul zmeului nu este doar orbitor, ci are și capacități heliotrope¹⁸⁵, iar feciorul care a supus lumea infernală reface modelul solar în inima contingentului: „ș-o luat ș-o plecat la căsuța lui, d'i und'i-o fost iel născut. Și ș-o luat ș-o făcut o curt'i care să-mvâr'te într-om pk'icior d'e găină după soari” (Fundu Moldovei – Suceava)¹⁸⁶. „Picioarele de găină nu sunt nimic altceva decât o remanență a stâlpilor zoomorfici pe care se înălțau odinioară construcțiile rituale”¹⁸⁷, duplicarea lor în spațiul social conferă „gospodarului” statutul superior al civilizatorului și redă comunității puterile nestăvilite ale începutului.

¹⁸⁰ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 375.

¹⁸¹ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 160.

¹⁸² V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 404-405.

¹⁸³ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 537.

¹⁸⁴ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁵ Vezi Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁶ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 543.

¹⁸⁷ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 65.

Căutarea fiarei ce întrupează neantul se derulează în același sincronism cu aștrii. În *Leul* III 55A, dominația solară a acțiunilor eroice este marcată cu imagini temporale: „În codri ce n-au d-umblat./ Codrii-s mari și codrii-s rari./ Tăt umblară cât umblară/ O ziuă mare di vară./ Când fu coala lângă sară/ Dedi-n urma leului” (Almaș – Hunedoara)¹⁸⁸. Descoperirea pare amânată, ca asfințitul soarelui să fie concomitent cu ea: „Și la vânat în plecară,/ Nici un vânat nu găsară,/ Dar când soarele-n desară/ Găsi leu-ntradormit” (Condrea – Galați)¹⁸⁹. Timpul prelungit al căutării, lung cât drumul soarelui de la est la vest, este necesar pentru ruperea totală de universul familiar și integrarea flăcăului în sacru: „La vânătoare pleca/ Și-și vână o zi de vară./ Când fu soarele pe seară,/ Sub o umbră de răchit’/ Găsi leul adormit” (Coconi - Ilfov)¹⁹⁰.

Efortul îndelungat și încununat doar la apus apare și în confruntarea propriu-zisă cu ipostaza zoomorfă a haosului: „Se luară a doua oară,/ Zi de vară până-n seară/ Când fu aicea-n cap de seară,/ Pusă june pe leu josu,/ Cum mi-l pusă zgardă-i pusă” (Petreni – Hunedoara)¹⁹¹. Eroul trebuie să încheie un ciclu solar pentru a fi consacrat, slăbirea forțelor leului la apus conotând încărcătura solară a bestiei. „Soarele călătorește pe un leu până la amiază”¹⁹², dar aici fiara reprezintă o ipostază a soarelui asfințind, „animal devorator al soarelui”. Gilbert Durand apropie această prezență animalieră de o divinitate foarte familiară în spațiul mediteranean și nu numai: „acest soare devorator și tenebros ni se pare a fi rudă apropiată cu zeul Cronos al grecilor, simbol al instabilității timpului distrugător, prototip al tuturor căpcăunilor din folclorul european”¹⁹³. Flăcăul trebuie să-l lege, deci să-l ia în stăpânire într-un mod magic ce necesită supunere totală, pentru ca leul să nu aibă putere asupra soarelui benefic. Octavian Buhociu consideră această prezență „o reminiscență a funcției leului de demon infernal”, asemănătoare celor ale lupului, vulpii, vidrei – animale psihopompe din colinde¹⁹⁴.

Un alt animal solar (de asemenea vânat în colinde pentru efectul său distructiv asupra universului ordonat) este cerbul. „La tracii sud-dunăreni cerbul simboliza soarele care se urca pe cer”¹⁹⁵. Recoltele, ca nivel suprem al vieții în contingent sunt puse în pericol de intruziunea soarelui figurat în cerb, suprapusă peste răsărit: „Că el se mai paște/ Cerbul stretior/ Prin verde ogor/ Lângă

¹⁸⁸ *La luncile soarelui*, p. 69.

¹⁸⁹ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 57.

¹⁹⁰ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 18.

¹⁹¹ *La luncile soarelui*, p. 71.

¹⁹² Ion Taloș, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001, p. 159.

¹⁹³ G. Durand, *op. cit.*, p. 106.

¹⁹⁴ Octavian Buhociu, *op. cit.*, p. 113.

¹⁹⁵ Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 509.

sătișoare/ 'N răsărit de soare,/ Prin luncile verzi/ Și printre livezi,/ Prin grâne cu lapte,/ Prin oarze mai coapte.” (București)¹⁹⁶, „Și după Cerbul s-a luat/ Zi de vară până-n sară/ Pe Cerbul l-a alungat./ Când soarele la apus,/ Atunci el pe Cerbul l-a ajuns” (Izvoare – Florești – Republica Moldova)¹⁹⁷. În basmul *Cerbul* din colecția Ion Pop – Reteganul, flăcăul are parte de o transformare totemică, după ce a băut dintr-o urmă de cerb, gest magic recurent în mentalul tradițional: „Îndată ce beu, se făcu un cerb mare și frumos, cu coarnele aurite” (Sâncel – Alba)¹⁹⁸. Simbolistica solară este aici foarte transparentă, razele soarelui fiind figurate de ramificațiile coarnelor care emană luminozitate. Mai mult decât atât, „cerbul va fi conceput ca un mediator între cer și pământ, ca simbol al soarelui ce răsare și urcă spre zenit”¹⁹⁹. Devenit una cu transportorul astral, neofitul urmează calea sigură spre consacrare, drumul soarelui pe boltă constituind modelul arhetipal pentru călătoria către alt stadiu existențial.

Vânătoarea ca metaforă a alaiului nupțial descrie aceeași traiectorie paralelă cu mersul soarelui pe cer. Plecată odată cu răsăritul de acasă, oastea descoperă urma miresei transfigurate totemic, după ce coboară din planul sacru și se reînscrisie în social: „Ș-am vânat țara de sus,/ Despre apus,/ Până caii au stătut/ Și potcoavele-au căzut./ Atunci ne lăsarăm mai jos,/ Pe un plai frumos/ Și-ncepurăm/ De vânarăm/ Munți cu brazii și fagii,/ Dealurile cu podgoriile,/ Luncile cu florile/ Și satele cu fetele./ Dar când dădu/ Soarele-ndeseari,/ Ieșirăm la drumu cel mare/ Și detem peste o urmă de fiară” (Albele - Bacău)²⁰⁰. Vânătoarea în „țara de sus despre apus” conține într-o sinteză simbolică maximă acea „zonă obscură” a protagonistului, pe care o enunța Mircea Eliade drept condiție *sine qua non* pentru a fi erou solar: „Eroul «salvează» lumea, o reînnoiește, inaugurează o nouă etapă, care echivalează uneori cu o nouă organizare a universului”²⁰¹. Flăcăul venit la peșit a trecut mai întâi printr-o ascensiune de natură mitică („țara de sus”) unde a înfruntat și a învins monstrul infernal al asfințitului lumii (dinspre apus), iar acum el parcurge traseul invers mersului soarelui: „Cobora la vale,/ Spre soare răsare” (Dolinscoe - Odesa)²⁰², vine dinspre vest ca o întoarcere triumfală a astrului însuși, similară cu repunerea lui pe boltă, în basme, de către eroii tip Greuceanu sau de către boii solari.

¹⁹⁶ *La luncile soarelui*, p. 102-103.

¹⁹⁷ *Poezia obiceiturilor*, p. 100.

¹⁹⁸ Ion Pop-Reteganul, *Zâna apelor. Povești ardelenesti culese din gura poporului*. Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1997, p. 37.

¹⁹⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 291.

²⁰⁰ Silvia Ciubotaru, *Nunta*, p. 233.

²⁰¹ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 149.

²⁰² *Poezia obiceiturilor*, p. 107.

Găsirea urmei lăsată de mireasa – ciută la asfințit, în punctul central al universului ordonat („drumul mare”), reface tiparul eroic și evidențiază finalitatea maritală a inițierii. După ce a înfrânt fiara arhetipală, eroul trece cu alaiul său prin numenal pentru a-l infuza cu energia numinoasă eliberată prin gesturile arhetipale. Abia apoi, ca încununare a procesului de revigorare a lumii își va întemeia familia, acționând așa cum îi stă în fire: ca un războinic biruitor.

În balada *Dămean și Sila* I(10), monstrul este înfruntat sub aceeași protecție solară: „De la roșu răsărit/ Pân’ la negrul asfințit” (Coștei – Banatul Sârbesc)²⁰³. Ipostaza terifiantă a răului conține aici atribute solare prin ochi – simbol al forței spirituale – și tocmai pe aceia îi va fura Dălea-Dămean: „El tot da și-o omora,/ Ochii negri îi scotea,/ La șeaua sa îi pune,/ Chiar și noapte strălucea,/ Parcă stele-ar lumina” (Coștei – Banatul Sârbesc)²⁰⁴. Raptul ochilor care împrăștie lumină pare a face parte din seria gesturilor reparatorii ale armoniei lumii reprezentate în basme prin recuperarea soarelui și a lunii de la zmei. Aducerea în plan mundan a nucleului de forță malefică și transformarea lui în sursă de lumină dau universului energia năvalnică de la întâia sa întemeiere. În balada *Șarpele* I(7), gestul recuperatoriu este sugerat de însăși fiara învinsă, sacrificiul ei fiind secondat de jertfa animalului donator: „Pân’ la cap că mi-l tăia/ Nouă grămezi că făcea,/ Sparge-m’ țasta capului/ Să iai piatră nestemată/ Dă luminează lumea toată”²⁰⁵. Piatra din capul șarpelui indică faptul că reptila era exemplarul suveran al speciei sale, procesul de formare a nestematei implicând, după cum știm din povești, efortul concertat al mai multor șerpi, dintre care doar cel mai puternic o va păstra. Lumina solară, al cărei succedaneu este obținut de la principiul opus creației, are, așadar, și conotația cunoașterii supreme, în acord cu implicațiile inițiatice. Secretul prin care flăcăul dobândește înțelepciunea și statutul de erou întemeietor este revelat de fiara antagonică, devenită astfel și maestru inițiator, lucru vizibil și în imperativul cu care se adresează șarpele celui care l-a învins. Deconspirarea funcției pe care o primește imolarea animalului arhetipal va fi regăsită în colindele tip *Peștele și mreaja fetei*, III, 50, în care peștele agresor o învață pe fecioară ce să facă din trupul lui.

Motivul zidirii lumii prin sacrificarea monstrului are în colindele de fecior un echivalent strălucitor. Salvat de la înec de un pește mitic, voinicul va celebra prin el uniunea sacră: „A scăpat cu zile/ Cu mare conteneală/ Pe un pește galben,/ Cu solzii de aur,/ Care l-a luat/ Și l-a aruncat/ De-a dreptul pe mal/ Voinicul (numele)/ Solzii a luat/ Să facă odoare,/ Cupe și pahare,/ Să cinstească-o

²⁰³ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 344.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 347.

²⁰⁵ Ion Nijloveanu, *Folclor din Oltenia și Muntenia. Poezii populare românești*. Vol. I *Balade, doine, colinde, descântece, ghicitori*. Culegere de..., București, Editura Minerva, 1989, p. 60-61.

horă,/ Nunta și nănașii/ Și pe toți nuntașii” (Vasilcău – Soroca)²⁰⁶. Cuminecarea din adjuvantul năzdrăvan încarcă întreaga umanitate cu forța solară reprezentată de aurul solzilor și deschide două noi intervale sub cele mai fericite auspicii: timpul profan devenit fecund prin uniunea flăcăului cu aleasa și timpul sacru al cosmosului, reîncărcat acum cu energie fertilă.

Portrete de eroi în mișcare

Actualizarea modelului eroic cu valențe cosmogonice asigură stabilitatea universului profan, ale cărui dimensiuni spațiale și temporale sunt marcate la intervale bine delimitate de revărsarea sacrului. Protagonistii „domesticirii” neantului păstrează trăsăturile arhetipale cerute de victoria asupra monstrului etern și cele mai multe date asupra lor le descoperim în baladele fantastice. Dacă în colindele de fecior este pe larg dezvoltată dominanta solară, basmele și baladele întregesc portretul și ritualul parcurs cu alte trăsături fundamentale, privitoare atât la protagonist, cât și la companionul său.

În basme, numele protagonistului devine titlu, informatorii identificând textele cunoscute prin intermediul prepoziției *cu*, care capătă o valoare taxonomică: *Basmul cu Ion Făt-Frumos, Cu Florea, Cu Baltazar*. De multe ori nu aflăm cum este botezat eroul decât după ce intriga s-a declanșat. Procedul acesta, care valorifică amânarea narativă, ilustrează faptul că acțiunea propriu-zisă a protagonistului și efectul puterilor sale asupra lumii îl definesc. Alteori numele îi este rostit abia în momentul confruntării, la momentul culminant, chiar de oponentul său infernal, ceea ce îi conferă recunoaștere pe ambele tărâmuri parcurse. Notorietatea totală a voinicului este „un fenomen caracteristic în basm”²⁰⁷, dar și un simptom al expectativei universului, ajuns la capătul evoluției.

O denumire comună o constituie Făt-Frumos, nume ce unește esteticul și binele în același principiu. Feciorul (aceasta este semnificația arhaică a lexemului *făt*) chipeș este animat doar de gesturi pozitive pentru că frumusețea constituie în basme simptomul binelui absolut, săvârșit prin prisma inocenței. Pronunția continuă, marcată la nivel scriptural de cratimă, creează un nou semnificat prin unirea unor termeni diferiți; procedul înregistrează o utilizare largă în planul onomastic folcloric. În basme, calul este *Galben-de-Soare*, iar preopinentul arhetipal se cheamă *Jumătate-de-om-călare-pe-jumătate-de-iepure-șchiop*. Personajele denumite prin procedul compunerii fantastice sunt entități complexe, imposibil de cuprins în cuvinte din planul cotidian. Revărsarea sensurilor dintr-un lexem în altul instaurează dimensiunea sacrului în care totul

²⁰⁶ *Poezia obiceiurilor*, p. 146.

²⁰⁷ G. Călinescu, *Estetica basmului*, București, Editura Pentru Literatură, 1965, p. 219.

pare familiar, datorită simțirii tradiționale superioare, dar nu seamănă cu nimic din profan. Un alt procedeu constructor de aură mitică se bazează pe apozitiile dezvoltate: *Petrea Făt-Frumos, șteblă de busuioc, născut la mn'iezu nopți, Ileana Simziana, cosiță de aur, câmpul înverzește, florile-nflorește*. Titlaturile magice și funcția sacră, vegetațională, sunt motivate întotdeauna de evoluția basmului. Petrea Făt-Frumos are ca supranume clipa nașterii, fiindcă în momentul crucii dintre zile începe misterul inițiativ: lemnele se aprind singure pe muntele vânătorii și apare personajul demonic²⁰⁸. Petrea este consubstanțial cu misterul, Ileana este o ipostază a divinității vegetaționale, iar supradeterminările devin o marcă a onomasticului extra-ordinar. Numirea după minutul venirii în lumea albă apare și într-un basm din colecția D. Stăncescu, unde feciorii numiți astfel sunt de fapt ipostaze antropomorfe ale momentului zilei: „și hotărî să-i zică: *De-cu-seară*, căci seara se născuse”²⁰⁹.

În unele variante, Făt-Frumos constituie un supranume adăugat unui prenume: Petru, Ion, Constantin/Costăchel, procedeu des întâlnit în colindele de fecior. Valorizarea numelor de origine creștină este evidentă. Cel mai frecvent, Petru/Petrea este cel dintâi nume al eroului, acest fapt venind în consonanță cu imaginea sfântului invocat: „el a avut chiar de la început un rol de prim-plan printre cei 12 apostoli, datorită zelului, curajului și energiei sale. Petru se află întotdeauna în capul listei (...). Trei dintre ucenicii Domnului Isus erau prietenii Săi intimi: Petru este menționat primul și în acest grup (...). El este purtătorul de cuvânt al apostolilor: primul care mărturisește că Isus este Cristosul, Fiul lui Dumnezeu (...), dar și acela care încearcă, pe neașteptate, să-L abată pe Învățătorul său de pe drumul suferinței lor”²¹⁰. Întâietatea de care se bucură acest apostol vine din dinamismul superior pe care îl dovedește, din capacitatea de a pronunța cuvântul iluminator și de a anticipa la nivel profund traseul existențial; aceleași trăsături pot fi identificate și la flăcăul viteaz. În poveștile și legendele românești Dumnezeu în chip de bătrân este însoțit de Sfântul Petru, împreună răsplătind sau pedepsind faptele muritorilor. Mai trebuie amintită imaginea din mentalul popular care face din Sfântul Petru chelarul de la porțile raiului. Poziția lui, de filtru între sacrul drept, preluând un termen de la Roger Caillois, și lumea pământenilor, transmite lui Petrea Făt-Frumos abilitatea de a ieși din profan și de a reveni în el, fără nici o contagiune periclitantă. Cheile de la porțile paradisiace simbolizează accesul la cunoașterea recompensă, ceea ce reprezintă momentul eliberator al încercării inițiatice. În basmul *Voinic de codru*, sintagma titlu este și numele eroului, primit chiar de la Cristos (!) și Sfântul Petru. Pruncul născut fără

²⁰⁸ Vezi Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 275.

²⁰⁹ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 57.

²¹⁰ *Dicționar biblic*. Traducere din limba franceză: Constantin Moisa, vol. III, București, Editura Stephanus, 1998, p. 76.

tată este dedicat entității silvestre (spațiul adânc venerat în mentalul arhaic românesc) fiind locul genezei și sursa puterilor întemeietoare ale protagonistului. Basmul *Frunză-Verde*, cules în Pătuleni, Dâmbovița, valorifică motivul concepției imaculate: fata împăratului înghite o frunză din codrul cu puteri fertilizatoare și este alungată, deci supusă recluziunii inițiatice. Pruncul îl are naș pe Sfântul Petru, care răspunde imboldurilor venite de la Dumnezeu însuși: „– Cum îi pui numele Petre? – Poi cum să-i pui, Doamne, știu eu?! Să-i pun Petre? – Nu! Să-i punem Frunză-Verde, că-i făcut din frunză. E fată nevinovată. Și i-a pus Frunză-Verde. Ș-a plecat moșai”²¹¹. Echilibrul modificat de oprobriul comunității este refăcut de hierofania blajină a celor două ipostaze divine. Mai mult decât atât, numele ales de creator îi conferă eroului statut special, care obligă societatea și tărâmul interzis profanilor să-i recunoască supremația. Flăcăul s-a născut dintr-o uniune simbolică, principiul vegetal însuși a rodit într-o fecioară pentru a face lumea să fructifice gesturile arhetipale.

Adeseori numele vine din sfera florei: eroul se cheamă Busuioc Verde, dublul lui Busuioc este Siminoc în basme, al lui Afîn e Dafin, Măr-Păr, (cei doi nu se pot despărți în analiza semnificațiilor), un alt protagonist este Florea/Florian (al cărui superlativ absolut este Florea Înfloritu), Trandafir, iar Urmă galbână își trasează itinerariul cu flori solare. Principiul muzicalității numelor pe care le au cei doi actanți mitici revelează natura similară, iradiată de aceleași trăsături învingătoare: „relațiile dintre cei doi frați omologi sunt de suprapunere și compensare; cel de-al doilea nu mai greșește”²¹². Eroul beneficiază prin naștere de fecunditate excepțională (fecioara închisă în turn privește o floare deosebită, după care „a făcut băiat și l-a botezat Florea, că din floare a fost făcut”²¹³) și este datorită lui să regenereze vitalitatea planului vegetal de care depinde viața însăși. Ca și Urmă galbână, Busuioc Verde face să răsară planta omonimă unde atinge pământul cu tălpile, iar numele lui apare mult mai târziu în basmul cules din Fundu Moldovei, Suceava. Momentul numirii este clipa în care flăcăul se naște la nivel mitic, ia o identitate încărcată de energie numinoasă, datorită reiterării acțiunii sacre. Busuioc Verde se prezintă singur tatălui când hotărăște să plece în incursiunea pe care frații au ratat-o. Mezinul are cunoașterea lăuntrică ce îl înscrie pe traseul arhetipal, dar tatăl împărat este contrariat de ideea dispariției lui: „– Da – zîci – dragu tat’ii! Cum să vin io să t’i caut? – Tată! Mn’ii-m iesti numili Busuioc – Verd’e! Pi uni ma duc ieu, creșt’e busuioc verd’i, și dumn’eta ai să ma găseșt’i pi urma busuioculi verd’e. Pi uni calc io cu pk’içioru, să șt’i câ-n urma me creșt’e busuioc verd’e. – Bin’i, dragu

²¹¹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. II, p. 120.

²¹² Gheorghe Vrabie, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei, 1975, p. 49.

²¹³ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 181.

tat'ii"²¹⁴. Pare greu de crezut ca tatăl, fie el și ocupat ca un împărat, să nu cunoască numele și puterile mezinului său. Flăcăul a suferit însă deja o mutație ontologică, a înțeles care îi sunt puterile și a hotărât să ordoneze haosul. Lumea va afla despre eroul civilizator începând cu tatăl, împăratul care, în alte basme, testează el însuși limitele celui ce purcede la marele drum. Capacitatea fertilizatoare a mersului prin lume primește o emfază narativă prin repetiția cvadruplă a sintagmei ce dă numele eroului. Insistența artistică indică importanța magică a acestei înzestrări care va face întregul univers să germineze.

Petre Piperiul sau Pipăruș Petru se naște prin ingerarea unui bob de piper cu voință proprie, și această geneză are rolul de „a explica și temperamentul fătului”²¹⁵. În basmul *De-ar fi coroana la mine, Aș juca și mai bine*, Chipăruș are o gestație prelungită, refuzând să se nască până la promisiunea maritală: „Și împăratu' acesta n-avea copii. Împărăteasa a dat cu mătura prin casă. Un bob dă piper sărea mereu în mătura ei. Ea l-a luat și l-a pus pă geam. Iară a sărit în mătura ei. L-a luat și l-a pus pă sobă. A sărit iară în mătura ei. Ea l-a luat și l-a înghițat în ea și-a rămas borțoasă împărăteasa. Când a rămas împărăteasa borțoasă, a ținut copilu' nouă ani dă zile în ea. S-a încins cu nouă cercuri peste burtă și nu mai putea să mai nască. A adus doctori, moașe – nimic” (Voia – Dâmbovița)²¹⁶.

Primul motiv care apare în acest fragment, absența dramatică a urmașilor, a fost „amendat” de exegeți²¹⁷, ca preocupare exclusivistă a împăraților; Constantin Noica identifică aici „fața luminoasă a devenirii într-o devenire”, în opoziție cu trecerea mistuitoare revelată lui Hyperion²¹⁸. Obsesia procreației mai ales regale trebuie pusă în contextul griji pentru fertilitatea lumii. Sub aspect pragmatic, regele fără moștenitori compromite regatul, îl face vulnerabil în fața luptelor pentru putere. La nivel spiritual, infertilitatea cuplului uns de divinitate este contagioasă și pune în pericol rodul întregului univers ordonat. Totodată, doar fiul împăratului poate înfrânge fiara haosului, e nevoie de o descendență superioară, motiv pentru care G. Călinescu apreciază că „în fond adevăratul Făt-Frumos este feciorul de împărat, desprins de orice gânduri materiale, posedat numai de instinctul de a-și găsi o mireasă și gata să facă mari fapte dezinteresate și umanitare”²¹⁹. Eroul are aură regală, dacă nu o primește prin

²¹⁴ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 299.

²¹⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 188.

²¹⁶ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 111.

²¹⁷ Vezi G. Călinescu, *op. cit.*, p. 192 și Viorica Nișcov, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc. Excurs critic și texte comentate*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 75.

²¹⁸ Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Humanitas, 1996, p. 105.

²¹⁹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 218.

naștere, o va dobândi ulterior prin puterea minții și a paloșului. Iată de ce imaginea mirelui din orațiile de nuntă se asociază cu fastul alai împărătesc: nunta flăcăului inițiat este nunta ființei însăși. Revenind la fragmentul din Dâmbovița, observăm că împărăteasa nu se conformează cu profilul privilegiat al suveranității, ci are ocupații casnice prozaice. Viziunea aceasta, tipic românească, dezvăluie un imaginar arhaic senin, în care instanțele superioare nu timorează, ci copiază realitatea cunoscută de țărani: Dumnezeu și Sfântul Petru sunt niște moșnegi vorbăreți, zânele deretice, împărătesele mătură prin casă. Viziunea animistă din spatele încăpățânării bobului (subliniată la nivel morfologic de adverbul *iară*) se dezvăluie din atitudinea calmă a împărătesei confruntate cu așa un incident. Nici măcar sarcina apărută din senin nu provoacă frisoane, mentalul tradițional este familiarizat cu puterea germinativă din afara umanului. „Mama însăși nu face decât să *primească* pruncul. Credințe nenumărate ne informează că femeile rămân însărcinate prin simpla apropiere de anumite locuri: stânci, caverne, copaci, râuri. Sufletele copiilor pătrund în pântec și femeile concep. Oricare ar fi condiția acestor suflete – copii, sunt sau nu sunt sufletele strămoșilor, un lucru este sigur: au stat până la reîncarnare ascunse prin crăpături, brazde, bălți sau păduri: trăind un fel de existență embrionară în sânul veritabilei Mame, Pământul”²²⁰. Cele *trei* sărituri (a treia oară se îndeplinește *fatum*-ul) parcurg un drum dinspre exteriorul lumii (geam), spre nucleul existenței tradiționale (focul din sobă), până în spațiul intim feminin, unde poate avea loc zămislirea.

Actul care provoacă fecundarea magică, măturatul, are o puternică încărcătură apotropaică vizibilă în textul descântecelelor: „Acea care mătură, să-mi măture,/ Datul, faptul, urâciunea,/ Din fața mea,/ De pe vorbirea mea,/ De pe statul meu,/ De pe hainele mele” (Huși – Vaslui)²²¹, ori în practica funebră a curățării încăperii de unde pleacă mortul spre cimitir. Cei nouă ani (petrecuți în pânțele susținut de cercurile cu rol punitiv în alte basme) se valorifică în vârsta nou-născutului, care pare astfel că nu a avut o fază fetală. Încă nouă ani de căutări vor aduce eroul la vârsta specifică pentru saltul existențial. „Nouă este măsura gestațiilor, a căutărilor fructuoase și simbolizează încununarea eforturilor, desăvârșirea unei creații”²²². Într-un basm din Bughea-de-Sus, Argeș, cei nouă ani ai pruncului smuls de un vânt ursit pentru a fi supus inițierii devin o justificare din partea povestitorului pentru plâns: „pă unde călca, numai bolovani; unde puneă picioru, numai bolovani. A-nțepu să plîngă și iel pîn munți, copil

²²⁰ Mircea Eliade, *Arta de a muri*. Ediție îngrijită, selecție de texte și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Prefață de Petru Ursache, Iași, Editura Moldova, 1993, p. 137.

²²¹ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 137.

²²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 349.

mărișor, dă noo ani, cunoștea tot”²²³. Chipăruș refuză să se nască, asemenea pruncului din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, motivul acesta fiind, conform lui Lazăr Șăineanu, specific doar basmelor românești. În cunoscutul eseu despre acest ultim basm citat, Constantin Noica remarcă: „ivirea pe lume, dacă nu se petrece în chip orb și sub somnambulismul devenirii simple a lucrurilor și vieții, trebuie să fie într-o ceva, așa cum o creație a omului, atunci când acesta o întreprinde, sporind astfel lumea în sânul lumii, trebuie să fie și ea într-o ceva”²²⁴. Refuzul de a *cădea în timp* creează la nivel narativ pretextul pentru incursiunea inițiativă. Promisiunea exagerată din disperare exteriorizează o imagine adânc îngropată în *id*, acolo unde se retrag scenariile arhetipale. „Semnul lui «a fi într-o ceva anume»”²²⁵ este vocația eroică a pruncului neobișnuit, care se supune timpului doar pentru a-l da de la început. Traseul inițiativ nu este doar ursit, cum vedem în balada și colinda șarpelui, ci provocat de neofitul însuși, înzestrat cu puteri asupra existenței încă din etapa formării în pântec.

Geneza lui Măzăran Văsălică este similară: bobul de mazăre, „da fain bob dă mazăre”²²⁶, a apărut din senin în calea unei slăbite femei bătrâne și refuză să stea în zădărie ori în sân. „Îl bagă în gură, din gură n-a ieși. Dacă-l bagă-n gură, lu-ng’ițeșt’e, îl scapă și mere pă gîrtu, bobu acela dă mazăre, și lu-ng’ițeșt’e bătrîna. Mere bătrîna și ved’e mălaiu, pă cîn vin’e-acasă, d-abg’ia vin’e bătrîna dă grosă. Numai vin’e bătrîna, să bagă în casă, să pun’e-m pat, odată și nașt’e-om fecior. Ih! Cînd îi d-o zî, gîn’ei că-i dă doă. Cînd îi dă doă, gîn’ei că-i dă tri” (Vălcău de Jos – Sălaj)²²⁷. Sămânța, simbol al principiului masculin fecund, pare animată de misiunea concepției fantastice. Graba cu care gestația se încheie și creșterea accelerată a pruncului indică nevoia imperioasă de un erou care să înfăptuiască gesturile salvatoare. „Fecunditatea, belșugul, norocul, sănătatea – sau, la un nivel mai ridicat, nemurirea ori tinerețea veșnică – sunt concentrate în ierburi sau arbori; umanitatea sau rasa derivă dintr-o specie vegetală”, credință din care rezultă circuitul om – plantă²²⁸. Aceasta l-a îndreptățit pe Ovidiu Bârlea să vadă în confuzia de regnuri o „dovadă neîndoielnică – alături de altele – despre vechimea considerabilă a basmului”²²⁹.

Fertilitatea florală, din care emerge eroul și pe care trebuie să o salveze de la distrugerea ciclică, se află în acord cu ipostaza de zeu vegetațional a neofitului

²²³ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 547.

²²⁴ Constantin Noica, *op. cit.*, p. 108.

²²⁵ *Ibidem*, p. 110.

²²⁶ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 466.

²²⁷ *Ibidem*, p. 467.

²²⁸ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 287.

²²⁹ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 56.

care moare simbolic, asemenea lui Tammuz – Adonis, Osiris, Attys – Dionisos. *Petrea Făt-Frumos, șteblă de busuioc*, din basmul aflat în colecția Ovidiu Bârlea, unifică simbolul creștin cu conotația plantei sacre, prezintă în manifestările culturale românești, mai ales în practicile de îndepărtare a răului, ceea ce reprezintă o valență fundamentală pentru cel care pătrunde în haos. Capacitatea de *apotropaion* îl mănăște pe Petrea să parcurgă traseul inițiat, pentru că forțele malefice nu se pot măsura cu vitalitatea sacră a plantei plăcut mirositoare. Îngrijirea unui „știup dă lemn dă t’ei” (Bughea-de-Sus – Argeș)²³⁰ duce la ivirea pruncului ce va primi numele Tei-Legănat. Înainte de venirea lui pe lume, continuitatea vieții se afla în pericol, părinții bătrâni nu aveau de la cine „primi o cană cu apă”. Hotărâtă să primească prin vis soluția, bătrâna visează că orice va întâlni moșul în cale se va transforma în copil. Cele două principii necesare pentru procreare sunt întrunite la nivel magic pentru a provoca rodirea supranaturală: „Iel atuncea, a trecut o zi – iera dzîua cum i zîua-acum, iera d-un an – a trecut un an, a trecut doi, a trecut trei; iera ani, nu iera zile!”²³¹. Rapiditatea creșterii este proprie ființei care stăpânește energiile generatoare de viață și cu această putere înfrânge haosul de la marginea lumii.

Tot o valorificare extremă a fecundității lumii o reprezintă geneza dintr-un animal năzdrăvan, motiv care cumulează ajutoarele măiestre cu încărcătura magică a concepției imaculate. Eroul „poate avea origine animală, detaliu adăugat numelui generic: Făt-Frumos fiul oii, Făt-Frumos fiul iepei, Făt-Frumos fiul vacii, în aceste cazuri el fiind protagonistul basmului AT301B, cunoscut și sub alte nume (*Tei Legănat, Ion năzdrăvanul de lut, Craiovisin, Petre fiul oii, Busuioc fiul vacii, Frunză verde, Rujănic voinic*)”²³². Celții erau supranumiți „copii de iapă”²³³, descendența totemică explicând abilitățile de echitație ale acestui popor. În acest context, geneza animalieră conferă feciorului capacități superioare regnului uman, legătura cal – călăreț fiind întărită o dată în plus. Vit’eazu d’e apă, ca și Frunză-Verde, ori Voinic de codru își anunță geneza fabuloasă prin numele – titlu de basm. Chiar mai mult, numele îi precedă faza embrionară a dezvoltării fetale: „Cin’e va prind’i peștele čela și vi l-a scoat’e-afară și l-a spint’eca în două și va lua ficatu d’im peșt’e – zîce – va frîge-o bucățică pi foc și va da la-nnălțea-mpărăt’easa, și va pleca înălt’easa-mpărăt’easa grosă, și va face um fičior care va spuni «Vit’eazu d’e apă»”²³⁴. Motivul peștelui ca remediu împotriva infertilității este frecvent întâlnit în basme, datorită asocierii

²³⁰ *Ibidem*, p. 240.

²³¹ *Ibidem*.

²³² Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 179.

²³³ Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 465.

²³⁴ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 381.

sale cu „nașterea sau restaurarea ciclică”²³⁵. Atrage atenția în fragmentul citat valoarea de imperativ a viitorului verbelor, specifică ursirii nestrămutate. Efectul fertilizator pare pronunțat de instanța supremă a Ursitoarelor, singura condiționare ținând de capacitatea de a prinde animalul magic.

Un simbolism diferit rezultă din clasa eroilor care au numele legat de principiul focului ca simulacru solar. Drăgan Cenușă, Cenușotcă/Cenușoschi și Șperlă își petrec etapa premergătoare încercărilor inițiatice în reziduurile care îi marchează la nivel onomastic. Explicațiile metatextuale din basmul cules de Tudor Pamfile revelează audienței sensul regionalismului: „cel fecior de împărat trebuie să fi fost mare zăcaș. Că ce-i șperla, decât jăraticul focului potolit și cum să se cheme cel care stă pururi în vatra focului, vânturându-i cenușa cu cleștele decât Șperlă!”²³⁶. Pe primul palier al semnificației, cenușa reprezintă „din punct de vedere antropocentric cadavrul, reziduu al trupului după ce s-a stins în el focul vieții”²³⁷. Aici însă, stadiul epuizat aparține lumii ordonate, vitalitatea s-a răscopt și, în absența eroului care să repete gesturile întemeietoare, creația se poate distruge definitiv. Eroul intitulat *cenușă* are conștiința imanentă a deteriorării universului și aceasta este motivația care îl animă. Un al doilea plan al decodării simbolului ține de percepția profană: „în orice viziune escatologică, cenușa va simboliza lipsa de valoare, nulitatea legată de viața omenească, datorată precarității acesteia”²³⁸. Șperlă este desconsiderat, chiar dacă are sânge albastru: „era urgisit Șperlă de împărat și de toți curtenii lui și socotit ca o pacoste, bună numai să încurce pe alții”²³⁹. Ceea ce conține însă nucleul valorii imanente flăcăului vine, din nou, dinspre solar: cenușa este „legată în mod esențial de principiul *yang*, deci de soare și de aur, ca și de foc și de secetă”²⁴⁰. Cenușotcă este eroul soarelui care a mistuit creația și care poate să o facă să izbucnească din nou, cu abundența pe care am văzut-o în colindele tip *Voinic chipeș călare* (IV)70. O implicație la fel de importantă vine din câmpul semantic al focului: vatra casei în care zace (deci tânjește, mocnește în așteptarea timpului inițiat) eroul reprezintă inima universului domestic și punctul de legătură cu energiile sacre care includ prezența strămoșilor. Turta din cenușa din vatră constituie hrana magică pentru protagonistul plecat pe tărâmul infernal și datorită ei el poate reveni în comunitate. Drăgan Cenușă știe ce trebuie să facă pentru a înfrânge răul arhetipal și îi spune mamei împărătese: „– Mamă! Să-m faci o turtă d’i cenușă! Ce: – Vai d’i min’i, dragu mamii, cum să-ț fac io turtă d’i cenușă? –

²³⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 72.

²³⁶ Tudor Pamfile, *Șperlă*, p. 2.

²³⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 283.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Tudor Pamfile, *Șperlă*, p. 4.

²⁴⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 283-284.

Hei – zîci – mamă, cum? Ie și černe čenușă pin sîtă și – zăci – moaic-o cu apă caldă, și pune-o-n čenușă sâ sâ coacă” (Fundu Moldovei – Suceava)²⁴¹. Întrebată despre cantitatea mică de mâncare pe care o reprezintă turta din cenușă, informatoarea Evdochia Șargu din Izvoare, Soroca explică: „Poi turta asta era fermecată. Când îi făcea mamî-sa o turtă-n vatră i-ajungea și mânânci cât călătoreau ii... (...) Nu și termina niciodată”²⁴². Protagonistul este consubstanțial cu principiul focului civilizator, are sprijinul zeilor *Lari* protectori ai casei, al strămoșilor și simte plânsul materiei consumate, precum voinicul din colinde aude urletul flăcăului înghițit pe jumătate ori fala cerbului distructiv. Feciorul cenușii este doar părelnic lipsit de valoare, aceasta fiind aparența înșelătoare a eroului, după cum vom vedea în imaginea mezinului imediat. Drăgan Cenușă este drag focului creator și va fi iubit, după mutația ontologică, de toată comunitatea revigorată. În basmele din *ciclul mamei vitrege*, tipul Phyrxos²⁴³, fiul alungat are sânul plin de cenușă ceea ce îi trasează drumul de întoarcere: „copiii cum s-au jucat cu niște cenușe, sânul băiatului era plin pân-n gură; pe drum a tot curs cenușe d-a lungul pe toate potecile pe unde au trecut” (Telega – Prahova)²⁴⁴. Deși atât fata, cât și băiatul sunt neofiți aici, el este cel care resimte materia mistuită în mod intim, până la o adevărată îmbrăcare spirituală în cenușă. Nu în buzunare, un spațiu profan de depozitare, își așază pruncul reziduurile lemnoase, ci în sân, în spațiul vulnerabil al plexului solar. Într-un basm cules de la prețiosul Gheorghe Zlotar, descoperit de Ovidiu Bârlea în Fundu Moldovei, Suceava, Cenușotcă este de fapt Cenușăreasa, prigonită de mama vitregă²⁴⁵, la fel cum Florea denumeste, prin fenomenul monoftongării (specific zonei Mara, Maramureș), pe fata care se transformă în floare pentru a deveni inițiată. Numele cu ocurență „unisex” semnaleză funcția de tip, și nu individualitatea personajelor. Atât feciorul, cât și fata care se joacă în cenușa depozitată după ușa, se află în legătură directă cu starea lumii, îi simt istovirea și îi vor resuscita capacitatea vitală, în ciuda desconsiderării sociale la care sunt supuși ritual. Florea sau Floarea au puteri vegetale consubstanțiale ființei lor, ipostaza totemică a fetei de măritat, reperabilă în orațiile de nuntă, fiind un indiciu suplimentar al frumosului roditor, specific principiului feminin.

²⁴¹ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 211.

²⁴² I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 87.

²⁴³ Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*. Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Minerva, 1978, p. 463.

²⁴⁴ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 42.

²⁴⁵ Vezi Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 573.

Un personaj comun baladelor fantastice și basmelor este Arghir. Frații lui mai mari au ratat paza mărului mitic și rămân fără nume. În ambele specii, mezinul este chemat pe un nume lung și surprinzător, dezvăluit în momentul încercării: Arghir Crăișor Cel mai Pedepsit cu Dor²⁴⁶. Botezat cu numele grecesc al metalului apotropaic, frecvent întâlnit în descrierea flăcăului în ipostaza de gală, Arghir mai poartă o marcă: dorul punitiv. Vom vedea în baladă că eroul tânjește după o zână pe care a surprins-o, în basm ea fiind cea care provoacă aflarea numelui²⁴⁷, ceea ce reprezintă un botez simbolic, superior. Pedepsa poate fi înțeleasă atât în sensul mutilant al inițierii, cât și al predestinării de a ieși din lumea familiară. Dacă norocul ținea de universul uman, limitat, dorul îl înscrie pe Arghir în planul mitic față de care el își resimte afinitatea. Ardiu este „omologul” lui „Arghir, cel mai pedepsit cu dor”, sintagmă întâlnită și în baladă, chiar de la prima apariție a personajului: „Al mic că-mi zicea,/ Ardiu – crăișor,/ Pedepsit cu dor,/ Ardiu făr’ de casă/ Și făr’ de nevastă”²⁴⁸. Calitatea lui nefirească este aici „dorul” cu care pare să se fi născut, ca după o făgăduință parentală. Cum poate fi prințul „făr’ de casă”? Cele două absențe menționate în versurile de mai sus, adăugate dorului „organic”, fac din Ardiu un însetat după sacru, ca reședință a ființei supranaturale ce-i va deveni soție. Aspirația lui este o „pedepsă” fiindcă îl lasă suspendat între două lumi și îi ia liniștea, stare ce-l va face să pornească la drum, odată ce și-a cunoscut cauza dorului. În Alexandrovăț, Timocul sârbesc, Arghiu „prididit de dor” își aude numele explicat de sora mai mare a zînei iubite, iar spusele devin ursire: „Arghiu, Crăișor,/ Prăpădit de dor;/ Iote sora mea,/ Acuși zâna ta./ Tu cum oi păstra-o,/ Așa mi-oi aveauă./ Cu ea te-oi culca,/ Colea pe băștea./ Voi când v-ați iubea,/ Și ați adurmea,/ Rău o venea,/ Dila iea o fura/ O viță de păr din cap,/ Și atunci zâna Ț-a plecat./ Rămâi făr’ de casă/ Și fără nevastă”²⁴⁹. Octavian Buhociu dă o altă etimologie numelui Ardiu: „aprinș, furios de la «arde»”²⁵⁰, și la fel de tentantă este și apropierea de maghiarul Erdő, „pădure”, căci îl încadrează pe erou în clasa întemeietorilor cu puteri vegetaționale. Ardiu, Arghiu, Arghir sunt însă, fără îndoială, ipostaze ale aceluiași voinic chemat pe tărâmul sacru.

Iovan Iorgovan a fost legat, ca personaj mitic, de Sfântul Gheorghe, printr-o evoluție fonetică: Gheorghe > Iorghe > Iorgovan²⁵¹, Iorgu fiind de altfel

²⁴⁶ Vezi I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 72.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 82.

²⁴⁸ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 441.

²⁴⁹ C. Sandu-Timoc, *Poezii populare dela românii din Valea Timocului*, cu o introducere de N. Cartoian, Craiova, Editura „Scrișul Românesc”, s.a., p. 210.

²⁵⁰ Octavian Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, București, Editura Minerva, 1979, p. 126.

²⁵¹ Mihai Pop, *Însemnări despre folclorul românesc*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 42, nr. 1-2, București, 1997, p. 40.

un derivat balcanic pentru Gheorghe²⁵², și încadrat familiei de *drachentöter-i*²⁵³ care creează lumea prin sacrificarea unui monstru, asemenea lui Marduk, Iahve, Indra și altor figuri mitice. Pe de altă parte, numele a fost explicat ca rezultat din latinescul *Iovis proles*, Iorgovan fiind o ipostază herculeană²⁵⁴. În balada catalogată cu numărul I(6) în antologia lui Amzulescu, portretul lui Iovan se particularizează prin statutul subliniat ales al eroului: „Sus, pe Cerna-n sus./ Mulți voinici s-au dus,/ Dar câți mi s-au dus/ Toți mi s-au răpus./ Dintr-atâți voinici,/ De cinci mii ori cinci,/ Iovan Iorgovan,/ Fecior de râmlean,/ Frumos se gătea,/ Bine se-narma/ Și singur pleca/ Pentru vânătoare,/ Pentru-nsurătoare”²⁵⁵.

Traseul inițiat este ascendent, atât prin urcarea de la câmpie spre munte, adică în Centrul Lumii, unde va avea loc confruntarea, cât și printr-o „elevație” către izvoarele Cernei și deci către preistoric și Strămoși. Iovan își intuiește destinul și nu se lasă marcat de nereușita miilor de neofiți ce i-au premers, scopul lui este foarte clar precizat: vânătoria ca formă de pețire eroică, așa cum o cunoaștem mai ales din orațiile de nuntă, unde alaiul mirelui este prezentat ca o oaste împărătească pornită într-o expediție măreață. Genealogia eroului pare a fi un element important pentru reușita incursiunii în sacru, fiu de roman în această variantă, el este și om al muntelui, deci familiarizat cu centralitatea mitică: „Fecior de mocan/ Și de moșilcan,/ Și de molidvău,/ Fost-ai viteaz rău”²⁵⁶. Cioban muntean și voinic, tatăl său îi transmite lui Iovan energiile necesare pentru depășirea probei și găsirea punctului de intersecție între cele trei dimensiuni, unde „e posibilă ruperea de nivel”²⁵⁷ și apar hierofaniile.

Uriaș anterior apariției oamenilor de azi, Iovan este caracterizat în balade hiperbolic, în sintagme devenite aproape fixe: „Iovan Iorgovan/ Braț de buzdugan”²⁵⁸. El este însoțit de animale de nădejde, și ele alese: „Boldei/ Și dulăi,/ Șoime/ Ș-ogărei,/ Șoimi de la Bogaz,/ Ogari din Provaz,/ Boldei de la munte/ Și dulăi de frunte,/ Cu Vijla-nainte,/ Să le ia aminte”²⁵⁹. Accentul puternic cade pe multitudinea câinilor care îl însoțesc, numărul lor dând măsura vânătorii. Rolul psihopomp al câinelui nu trebuie neglijat, căci Iovan pornește

²⁵² Sabina Ispas, *Cântecul epic eroic românesc în context sud-est european. Cântecul peșirii*, București, Editura Minerva, 1995, p. 61.

²⁵³ Adrian Fochi, *Iovan Iorgovan, personaj mitic sau plăsmuire artistică*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 27, nr. 1, București, 1982, p. 61.

²⁵⁴ Dan Oltean, *Religia dacilor*, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 131.

²⁵⁵ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 490.

²⁵⁶ Al. I. Amzulescu, *Cântecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice*, București, Editura Academiei, 1981, p. 253.

²⁵⁷ Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*. Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 49.

²⁵⁸ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 314.

²⁵⁹ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 490.

spre Celălalt Tărâm, unde domnește șarpele cosmic și, de aceea, are nevoie de ghizi pricepuți. Conducătoarea „alaiului vânătoresc” este o cățea cu o funcție narativă în creștere pe parcursul baladei, ea fiind, precum Fulga sau Mama câinilor în colindele de cioban, toată nădejdea eroului. Apariția suitei provoacă admirație instanței narrative și, prin ea, întreaga comunitate percepe natura excepțională: „Un voinic călare,/ Voinic iortoman;/ Pi-un cal dobrogean,/ Ficior de mocan./ Cu șoimii pe mână,/ De m-e de minună,/ Cu ogarii-n pază,/ De m-e de mirază,/ Cu Vidra-nainte,/ Ca un om cuminte” (Alexandrovăț – Timocul sârbesc)²⁶⁰.

Cel mai important însoțitor este, desigur, calul, „izomorf cu bezna și iadul”²⁶¹, care adaugă și garanția eroizării încărcăturii magice, psihopompe. S-a observat deja că descrierea lui, într-o formă cristalizată, revine și în balada *Bogdan Damian*²⁶²: „Călușelul lui,/ Puiu leului;/ Șeulița lui,/ Țeasta zmeului;/ Frâulețul lui,/ Doi bălăurei/ De gură-nceștați,/ De coade-nodați,/ După oblânc dați.../ Chingulița lui,/ Doo năpârcele/ Mpletite de ieli”²⁶³. Bogăția de detalii asupra harnașamentului calului amintește de abundența descrierii din balada lui Mistricean, în care multitudinea crucilor și a armelor de argint acționează ca un brâu magic de care șarpele nu poate trece. Tot apotropaică este și înzestrarea calului, a cărei menire principală este cea de „operator al trecerii de la un nivel la altul al existenței”²⁶⁴ mai ales că „poporul crede despre cal că cu caii nu te cuprinde nici un lucru rău, fiind blagosloviți de Ilie; cu calul poți merge și în rai și în iad, că te scoate și de aici și de acolo”²⁶⁵.

Metaforă a iuțimii și autorității animaliere, sintagma „puiu leului” circumscrie, în același timp, calul la cultul solar. Animalul mitic, specific faunei altor continente, apare în colindele de fecior ca exponent al Haosului ce trebuie învins. Ca pui al leului, calul certifică domesticirea anterioară a stihiiilor și cu atât mai mare este forța lui asupra neantului, cu cât este consubstanțial cu el. Într-o altă variantă, calul nu este identificat cu un animal, ci comparat cu un alt simbol solar, care „cumulează funcțiile luminii și ale focului”²⁶⁶: „Cu un călușel/ Ca ș-un vulturel”²⁶⁷.

²⁶⁰ C. Sandu-Timoc, *op. cit.*, p. 51.

²⁶¹ Sabina Ispas, *op. cit.*, p. 63.

²⁶² *Ibidem*, p. 64.

²⁶³ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 253-254.

²⁶⁴ Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 54.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 49.

²⁶⁶ Jean-Paul Clébert, *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*, traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter și Radu Valter, București, Editura Artemis și Cavallioti, 1995, p. 334.

²⁶⁷ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 314.

Elementele constituente ale harnașamentului acționează, ca și în cazul lui Bogdan-Damian, ca niște trofee ale „palmaresului” pe care Iovan îl are în lupta cu Haosul și, în același timp, așază eroul în directă comunicare cu tărâmul terifiant. Călărind pe craniul de zmeu, cu frâu din balauri și chingă de năpârci, Iovan dă o funcție domestică, socială fiarelor: prin ele neantul este asimilat cosmosului. Pe lângă poziția lui de superioritate, chiar de suveran, trebuie să adăugăm preluarea energiilor pe care aceste ființe le stăpânesc. Capul de zmeu, în special, depozitează toată puterea bestiei, el adăpostind fluidul miraculos al vieții sau chiar sufletul, de unde cultul craniilor la popoarele primitive²⁶⁸. În timpul inițierilor, tinerii intrau în posesia unor fetișuri animaliere, precum gheare, dinți, fragmente din blană care îi făceau să stabilească o legătură totemică, „dobândeau o putere asupra animalelor”²⁶⁹ pe principiul *pars pro toto*. O variantă a *Mioriței* colind adaugă portretului bine cunoscut al ciobănașului imaginea *draconoctonului*: „– Mustăcioara lui/ Pana corbului/ Ochișorii lui/ Mura câmpului/ Sprâncenele lui/ Două spici de grâu/ Mustețioara lui/ Pana corbului/ Călișorul lui/ Puiul zmeului/ Săușoara lui/ De-o falcă de zmeu/ Săbioara lui/ Fulger pe pământ/ Pușculița lui/ Para focului” (Hângulești – Vrancea)²⁷⁰. În Cudalbi, Galați, colinda cântată femeilor bătrâne dezvoltă descrierea fiului absent: „Fețișoara lui/ Spuma laptelui/ Ochișorii lui/ Două muri de câmp/ Coapte la pământ/ Ne-ajunse de vânt/ Coapte la răcoare/ Ne-ajunse de soare/ Sprâncenele lui/ Pana corbului/ Mustăcioara lui/ Spicul grâului/ Călușelul lui/ Puiul zmeului/ Seușoara lui/ Două fălci de zmeu/ Tăftărașul lui/ Două năpârci berci/ De coadă nodate/ De gură-nclăștate/ Frăușorul lui/ Doi bălăurași/ De coadă nodați/ De gură-nclășați/ Bicișorul lui/ Puiul șarpelui”²⁷¹. Chipul flăcăului conține indicii inițiatice ale recluziunii, interdicția expunerii la soare și vânt corespunde fazei de regres în spațiul gestațional al începuturilor. S-a observat deja, cu exagerare, rolul de sacrificiu al eroului mioritic. Comparațiile metaforice de mai sus caracterizează însă viziunea tradițională care face din natură un ideal estetic. Extinsa apropiere de planul vegetal vine în consens cu rolul de erou regenerativ al dimensiunii umane roditoare, dar această conotație rămâne periferică sensului poetic din balada III (196), *Miorița*.

Toate animalele devenite accesorii pentru calul excepțional al lui Iorgovan se circumscriu ordinului ofidian, deci momentului precosmogonic, și se identifică cu țelul incursiunii în haos: șarpele mitic. Năpârca, „asociată femeii,

²⁶⁸ Dumitru Pop, *Motivul „paharului de aur” în folclorul românesc*, în „Studia Universitas Babeș-Bolyai”, series Philologia, fasciculus 2, Cluj, 1970, p. 24.

²⁶⁹ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 236.

²⁷⁰ Ion Brezeanu, *Colinde de la Dunărea de Jos. Ritual, poetică*, Galați, Editura Fundației Universitare „Dunărea de Jos”, 2000, p. 304.

²⁷¹ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 59-60.

comorilor și cunoașterii locurilor ascunse”²⁷² anticipează descoperirea Fetei Sălbatică sub o piatră, așadar, în recluziune inițiativă. Cu asemenea înzestrare eroică, Iovan nu poate să rateze încercarea extremă a confruntării cu fiara atemporală, el a asimilat toată forța necesară în probe anterioare, doar implicate în text.

Șarpele este și preopinentul lui Mistricean din balada antologată la numărul I(7). Nașterea lui specială și blestemul de mamă îi marchează destinul în chip magic. La clipa sorocită, eroul știe ce are de făcut: „Cal la bordei așeza,/ Tot pe Negrul, pintenogul,/ Al lui ta'su din tinerețe./ Bine că mi-l țesăla./ Dimineța să scula,/ Pe ochi negri se spăla,/ Armele că le-ncegea./ Dar ce arme că avea?/ Tot pistoale ferecate,/ Săbioare atârdate,/ Curele încrucișate./ Dar cuțite ascuțite,/ Păzește-mă, Doamne sfinte!/ Cruciulițe de argint,/ Ce n-am văzut de când sînt!/ El bine că să gătea,/ În vânătoare că-mi pleca”²⁷³. Scopul incursiunii este pretutindeni clar, în balade și colinde. Alegoria inițiativă a vânătorii este una din temele cele mai vechi ale culturii omenirii și, judecând după pregătirile flăcăilor, aceasta nu va fi o vânătoare obișnuită. Atenția rituală acordată actului vitejesc este demonstrată, ca și în colinde, de gestul spălării ochilor, întotdeauna negri, ceea ce poartă simbolul unei lustrații. Numele eroului conține sugestia destinului său, față de care blestemul devine doar un catalizator al îndeplinirii. *Mistricean* vine, conform *Dicționarului limbii române* (DLR), de la *mistrișat*, care înseamnă „provenit din încrucișarea a două plante sau animale diferite”. Eroul va deveni o ființă hibridă, trans-specii, în cursul torturii inițiatice. Om-șarpe mitic, Mistricean rezultă și dintr-o dualitate sacru – profan, modelul divin actualizându-se într-un fecior din sat.

Calul chthonian al lui Mistricean pare darul sepulcral al tatălui ce nu apare în baladă, alte variante vorbind despre mama văduvă a eroului. Tatăl lui este mort, foarte probabil, și preluarea calului său dă flăcăului o forță ce dublează eroismul din timpul vieții cu puterile de dincolo de mormânt, căci bidiviul nu degeaba se numește Negrul. Petele de altă culoare de pe picioare, membre ce „conțin și ideea de obârșie”²⁷⁴, arată că animalul e unul social, din planul profan, dar a călătorit deja Dincolo odată cu tatăl și e un inițiat în tainele lumii tenebrelor. Iată călăuza de care are nevoie Mistricean.

În cazul lui Bogdan-Dimian din balada cu același nume, accentul pare să cadă în mai multe variante pe frăgezimea vârstei: „Vai, cu Bogdan-Dimian,/ Băiețel de la Ardeal”²⁷⁵, „Micul Dălea – Dămean,/ Prunc de doisprezece ani”²⁷⁶.

²⁷² Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 204.

²⁷³ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 325.

²⁷⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 89.

²⁷⁵ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 63.

²⁷⁶ *Idem*, *Balade I*, p. 343.

Pragul pe care l-a atins eroul este important de două ori: cifra doisprezece conține sugestia unui ciclu încheiat (doisprezece ani formează un an cosmic) și de aici decurge faptul că la vârsta lui Dămean aveau loc inițierile în cele mai multe triburi primitive. „Prunc” și „băiețel”, Bogdan este personajul care face transparentă ideea de neofit cel mai limpede. Pentru a deveni flăcău de înșurat, el trebuie să treacă de proba confruntării infernale cu samovila. Referirile precise la vârsta inițiată sunt rare, cel mai adesea momentul fiind perceput prin filtrul psihologic, care nu îl mai lasă pe erou să zăbovească în lumea domestică. Atunci când apar însă, sugestiile se învârt în zona adolescenței, după cum puteam intui: „Făcând[u-se] băiatu acesta la cînșpe-șaișpe ani de zile, să pomenește împăratu într-o bună seară cu lumină asupra castelului foarte tare, foarte luminoasă” (Scheiu de Sus – Dâmbovița)²⁷⁷, „Când l-a lăsat în răspânteni ăia acolo, plângând copilul pe un’ – s-o ia el – copil de paișpe ani” (Voia – Dâmbovița)²⁷⁸, „Iar când fuse într-o zi, tocmai când copilul împlinea cincisprezece ani...” (București)²⁷⁹. Intervalul de timp încheiat aduce cu sine debutul fără veste al ritualului, care trebuie să fie perceput ca o ruptură de etapa psihică anterioară, atât prin necesitatea unui comportament bărbătesc, cât și prin natura evenimentelor. „Lumina foarte luminoasă” constituie semnalul că adolescentul va fi absorbit de sacru, în timp ce brutalitatea cu care el este scos din mundan, în cel de-al doilea fragment, provoacă explicația suplimentară a instanței epice, cuprinsă de compasiune. Calul, entitate comună cu eroul, nu este scăpat din vedere niciodată în balada lui Dămean: „trage-și murgul după el./ Murg frumos și subțirel./ Coadă-atinge șovar verde,/ Ce pe lume nu se vede./ Ochii negri-și arunca,/ Lung în zare se uita”²⁸⁰. Abia mai târziu în luptă aflăm despre harnașamentul magic al murgului (cunoscut deja din balada lui Iovan), când este descris în opoziție cu carul infernal al Sâlei: „Avea șeauă, și-avea frâu/ Chiar din o falcă de zmeu;/ Frâul e din năpârcele/ Oacheșe și frumușele./ Tot din gură încheștate/ Și din coadă înnodate,/ Cum mai negre și ciudate”²⁸¹. Aflat la vârsta transformării, înarmat cu „trofee” ce sporesc puterea calului său, „pruncul” cu ochi negri, ca oricare alt erou ce face incursiuni în Haos, va actualiza modelul mitic și prin istețime. Etimologic vorbind, numele compus Bogdan-Damian/ Dămean/ Dimian conține toate datele învingătorului arhetipal: numele slav Bogdan înseamnă „dăruit de Dumnezeu”, iar Damian semnifică, pe filiera grecească, „a domestici, a îmblânzi, a supune”. Știm deja că flăcăul care depășește inițierea are o naștere specială, care îndeplinește voia unor instanțe

²⁷⁷ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. II, p. 165.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 174.

²⁷⁹ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 8.

²⁸⁰ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 343.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 344.

superioare omului și că rolul lui este tocmai acela de a birui ipostaza zoomorfă a haosului, domesticită în colinde sub imaginea surprinzătoare a leului viu adus în sat. În panteonul creștin patru sfinți au numele Damian, însă, dintre ei, sfântul aflat întotdeauna în asociere cu fratele său geamăn, Cosma, are cea mai mare putere la nivel taumaturgic. „Anarghirii devin, în descântece, personaje mitologice, cărora, în mod evident, li se ignoră originea. Ei au puteri cu totul ieșite din comun, pot alunga duhurile rele și purifică universul: «Amin, Amin/ Cosmă Damin,/ Unde porcezi,/ Codrii ciuntezi,/ Toate fântânile,/ Toate izvoarele/ De mături/ Și de gloduri/ Să le cureți!» (Horodnicul de Jos – Suceava)”²⁸².

Semnificația grecească a numelui Antofiță (<Antioh) conține germenele *hybris*-ului care declanșează inițierea: „a se împotrivi, a se opune”. Pe fiul lui Vioară îl găsim nu în mișcare, pătrunzând în spațiul sacru, ci în mediul familial, la un ospăț, și în plin refuz al vitalității: „El nici nu bea, nici nu mânca,/ Numai cu ochii se uita;/ Și el, frate, că-mi ședea/ Cu coate dalbe pe masă,/ Cu palmele pe obraze” (Roșiori – Ilfov)²⁸³. Absența comensualității are o pregnantă încărcătură inițiativă, sugerând un tabu, „în perioada de pregătire dintre copilărie și inițiere omului tânăr nu-i este îngăduit să se atingă de alimentele de căpetenie”²⁸⁴. Interpretările au mers, de altfel, în direcția unei inițieri în breasla pescarilor, sugerată de masa comună²⁸⁵.

Ipostaza eroului exprimă o tensiune interioară, dezlegată în următoarele versuri din baladă, ca simptom al „vremii de căsătorit”, adică al probei premaritale figurate de confruntarea cu târâmul fabulos al Vidrosului. Poziția lui fizică denotă frământarea și o regăsim în orația plugușorului, în același context premurgător incursiunii: „Domnul intră-n casă,/ Puse coatele pe masă,/ Să gânde-n sus,/ Să gânde-n jos,/ Să gânde la deal,/ Să gânde la vale,/ Gânde la negrul din grajd./ Și pe negru-l alegea,/ Frumos șeaua i-o pune./ Chema șoimii și ogarii/ Și pleca la vânătoare” (Galați)²⁸⁶, dar a fost remarcată și la eroii haiduci Dobrișan, Corbea, Gruia²⁸⁷, ca imagine a comensualității refuzate care îl singularizează pe erou. Epitetul „dalb” este în mod surprinzător atribuit brațelor lui Antofiță, și nu feței lui cum suntem obișnuiți să regăsim personajele în cursul unei schimbări de nivel existențial: „Numai Antofiță sta,/ Nici nu bea, nici nu mânca,/ Doar cu ochii se uita,/ Cu coatele sus pe masă,/ Dalbe palme la obrază”

²⁸² Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 67.

²⁸³ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 348.

²⁸⁴ Iulius E. Lips, *Obârșia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*, București, Editura Științifică, 1964, p. 337.

²⁸⁵ Sabina Ispas, *Comentarii preliminare la „Vidros” (baladă și colindă)*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 14, nr.5, București, 1969, p. 385.

²⁸⁶ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 20.

²⁸⁷ Ovidiu Bârlea, *Poetică*, p. 139.

(Seaca – Olt)²⁸⁸, „Toți mi-ș bea și mi-ș mânca,/ Numai Antofiță sta,/ Sta cu coatele pe masă,/ Cu mâini dalbe la obrază” (Strejești – Olt)²⁸⁹. Asemenea voinicului născut cu mână de aur, Antofiță este marcat fizic de faptele pe care trebuie să le îndeplinească în sacru. El a intrat deja în dimensiunea arhetipală, un argument în plus, pe lângă culoarea spectrală a membrilor acțiunii, fiind suprimarea nevoii fiziologice de alimentare. El trăiește acum pentru a se cumineca din peștele mitic după care tânjește, scindat între două lumi. Figura tatălui, impozant cum numai nașul mai este în orațiile de nuntă și în balada *Letinul I*(21), îi domină existența și este nevoie de indicația lui inversă (prin coerciție) pentru a pleca în expediția mitică. Refuzul de a mânca apare drept semn al unei mutații existențiale, ce anulează nevoile cotidiene, și caracterizează personajele sensibile la desfășurările viitoare, deci cu proprietăți oraculare: mioara din balada III (196), ciuta din colinda III, (65), *Ciuta proroacă*.

Colindele de fecior transformă întotdeauna tânărul colindat în eroul învingător din scenariile arhetipale. Variabila onomastică, adaptată la fiecare gospodărie unde ajung cetele de colindători, are puterea de a modifica statutul profan al flăcăului. Zicerea reiterează timpul sacru și întrupează strămoșul întemeietor în fiecare fecior demn de actul benefic al colindatului. Povestea mitică îl are chiar pe Vasile, Ion, Ghiță erou, și nu pe pruncul cu geneză fantastică. Procedul depășește prin puterea semnificării practicile popoarelor primitive: „în cursul inițierii sale, fiecare tânăr aranda află nu numai ce s-a întâmplat *in principio*, dar află, în cele din urmă, și că *el era acolo* de față, că participa întrucâtva la acele mari întâmplări. Inițierea induce o adevărată *anamnesis*. La finele ceremoniei de inițiere, novicele află că eroul mitului pe care tocmai l-a auzit este el însuși”²⁹⁰. Echivalența personajelor este totală: personaje ale clasei dinamice *Virilis – Virilia*²⁹¹, Petru Făt-Frumos, Arghir, Frunză Verde și „Ion tânăr călare” au aceleași înzestrări salvatoare și parcurg dus-întors drumul dinspre creație și haos.

Flăcăul care se remarcă dintre frați e întotdeauna mezinul, această dezvoltare narativă fiind clasificată de Lazăr Șăineanu sub numele *Ciclul celor trei frați*, A, Tipul fraților perfizi²⁹². În baladele *Scorpia I*(8) și *Trei frați cu nouă zmei I*(9) ei sunt de viță aleasă, însă...nepricepuți: „Tare-mi vine, tare-mi, dragă,/ Trei coconi,/ Feciori de domn,/ Și-s îmbrăcați ca un domn,/ Dar nu au minte de om!”²⁹³. A fi „fecior de domn” înseamnă, într-o altă gamă stilistică, a fi ales.

²⁸⁸ Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 37.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁹⁰ Mircea Eliade, *Nostalgia*, p. 137.

²⁹¹ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 47.

²⁹² Lazăr Șăineanu, *op. cit.*, p. 358.

²⁹³ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 334.

Frații mai mari sunt și ei neofiți, dar numai datorită celui mic nu-și ratează inițierea. Dacă mezinul nu i-ar scoate din burta Scorpiei și nu ar ucide și cel din urmă zmeu, ei ar deveni una cu neantul. În basme, figura ultimogeniturii este sinonimă cu cea a eroului învingător. În mod necesar născut al treilea, el recuperează ratările fraților, care devin astfel necesare pentru victoria lui. Înainte de vitejia redusă de care dau dovadă, fraților lui prâslea le lipsesc calități umane esențiale la nivel social, ei nu au bune maniere: „Și când o mârș, o trecut pă lâng-o babă și nu i-o dat bună-zâua la babă” (Urmeniș – Maramureș)²⁹⁴, se dovedesc nemiloși: „– Tot ce întâlnești în cale, tot ce vedeți, nimic nu iertați! Și furnicile călcați-le sub copitele cailor!” (Poienari – Vulpești)²⁹⁵, sunt nechibzuiți cu maeștrii inițiatori: „N-au vrut să m-asculte ca să-i învâț câte ceva, ci au pornit de parcă le pusese oala: d-aia au și pățit-o”²⁹⁶, nu pot identifica ajutoarele: „S-o dus, ș-o luat armata și s-o dus până la o pădure. Și când o mârș, o trecut pă lâng-o babă și nu i-o dat bună-zâua la babă. Baba a zâs: – În zădar meret’. S-o dus până la pădure. Acolo ș-o făcut foc s-o fript slănină ș-o vinit o vulpe. Ș-o tât fugit acolo pântre ei. Ei o tras după vulpe. Vulpea n-o putut s-o puște. S-o dus vulpea” (Urmeniș – Maramureș)²⁹⁷. Planul expresiei accentuează valoarea de hierofanie a apariției animale, imposibil de distrus cu mijloace umane, și cu atât mai flagrantă apare ratarea recunoașterii. Valorizarea acestor trăsături amintește de funcția socială a inițierii, pentru că în urma reiterării scenariului mitic, flăcăul trebuie să devină un bun membru al comunității. Pe de altă parte, „comportamentul frumos”, caritabil, devine o primă treaptă pentru dobândirea abilităților eroice, un întemeietor nu poate fi necivilizat! Binefacerile eroului au fost considerate „un automatism propriu prozei fantastice, urmat de alte automatisme, așa-zisele donațiuni. Ele devin elemente narrative, indispensabile acțiunii”²⁹⁸. Automatismele reprezintă însă gesturi fixate de funcția lor rituală, scenariul inițiativ neputând fi parcurs altminteri.

Cel mai adesea, mezinul nu își arată natura excepțională, procedeu considerat a fi o „disimulare strategică – inițial, poate, cu rosturi rituale, propitiatorii – vizând derutarea forțelor antagonice”²⁹⁹. Șperlă se scaldă în baltă alături de găște, rațe și se tăvălește în glod cu porcii. El este un alt fel de ales, unul care nu se supune convenției limitatoare: „Cui semăna, nu știu, că împăratul și împărăteasa erau oameni ca toți oamenii și cei doi frați mai mari atâta aduceau cu Șperlă, cât aducea ziua cu noaptea și nici atâta. Aceia erau brazi nu altceva,

²⁹⁴ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 190.

²⁹⁵ *Ibidem*, vol. II, p. 17.

²⁹⁶ *Basme române*, p. 44.

²⁹⁷ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 190.

²⁹⁸ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 55.

²⁹⁹ Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 74.

voinici să frângă pământul în două și mintoși să-ți spuie pe degete tainele lumii”³⁰⁰. Împărați ei, dar oameni asemenea povestitorului și receptorilor, părinții și frații remarcabili în condiția profană judecă superficial personalitatea mezinului, „pi-acel mic l-avea di prost” (Izvoare – Soroca)³⁰¹ ni se spune într-un alt basm. „Ăla mic era mai șmecher” (Izvoare – Soroca)³⁰² și, în ciuda tuturor batjocurilor îndurate, este singurul care reface echilibrul tulburat al lumii. În basmul *Viteazul cu mâna de aur*, frații mai mari sunt „frumoși de ți-era dragă lumea cu dânșii”³⁰³, „așa de mândri că se minuna lumea de dânșii”³⁰⁴. Pruncul care vine să răscumpere eșecul fraților întreabă de ei, imediat ce dobândește capacitatea *logos*-ului. Ființa lui constituie întotdeauna o treaptă superioară față de progeniturile ce i-au premers, este „mai vioi și mai viteaz decât dânșii”³⁰⁵, „și mai deștept dintre toți” (Boțești – Dâmbovița)³⁰⁶. G. Călinescu a observat în basme condiția similară între mezin și calul năzdrăvan³⁰⁷, cu „căutătură ca de fulger”, căruia Viteazul cu mâna de aur îi grăiește „în limba lui”³⁰⁸. Mezinul și mânzul său (deși a îmbătrânit, el și-a păstrat natura reală prin acest apelativ, este atemporal) nu sunt creditabili ca aparență, dar armăsarul devine mârtoagă în urma efectului pe care îl provoacă șederea în istorie, durata îi erodează pielea, extremitățile, nu și spiritul: „P-atunci aveam douăsprece părechi de aripi, din care acum abia mi-au mai rămas numai cotoarele”³⁰⁹. Anularea existenței în timpul distructiv se face, mereu, printr-o hrană incandescentă. Jarul catalizator al transformării magice are o dublă funcție: cea dintâi este purificarea, focul mistuie devenirea. Numai prin anularea totală a existenței perisabile se poate accede la imortalitate. „Purificarea prin foc este complementară purificării prin apă pe plan microscopic (rituri inițiatice)”³¹⁰, iată de ce în colinde flăcăul purtat de bidiviul măiestru este cufundat în apă, în timp ce calului i se potrivește *catharsis*-ul prin principiul ignimorf. Pe de altă parte, armăsarul este o ipostază a calului solar și se hrănește cu succedaneul luminii ordonatoare. Aceasta va fi forța care va supune, din nou, neantul.

Însemnarea celui mai tânăr primește funcția unei mutilări inițiatice în *Basmul cu Țugunea, fiul mătușei*: „trei frați, doi zdraveni și-ăl mai mic olog, că –

³⁰⁰ Tudor Pamfile, *Șperlă*, p. 4.

³⁰¹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 89.

³⁰² *Ibidem*, p. 203.

³⁰³ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 39.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 41.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 48.

³⁰⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 196.

³⁰⁸ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 42.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 42-43.

³¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 64.

având să fie năzdrăvan și mare viteaz din fire – o zmeoaică bătrână îi luase vinele picioarelor și-l lăsase moale, ca nici să poată îmbla, necum să se bată cu ai trei feciori ai ei³¹¹. Numele eroului, cu varianta Țugulea, pare să vină de la forma regională de alint „țugu, țugu, țugulaș”, dar și de la sensul atestat în Straja, Suceava: „om prost”³¹². În primul caz, afecțiunea vine din partea instanței narrative, care are o cunoaștere superioară a protagonistului, în cel de-al doilea, personajul apare marcat de disimularea în mediul social. Resursele fizice pierdute sunt întotdeauna recuperabile în basme și tot neamul zmeoaicei va dispărea, conform menirii. „Mezinul este supus, în mod evident, unui proces inițiat, imaginea sa exterioară, disimulată, de nevolnic și prostănac, zdrențaros și murdar, indicând suportarea unui stagiu purificator, umilința acestei etape fiind prețul desăvârșirilor viitoare”³¹³. Conștient de puterile proprii, el își urmează în taină procesul transformator: „Îns-a-cel mai mn'ic iera năzdrăvan și vit'caz, însă nu șt'ie n'ime pe fața pământului că iel iesti vit'caz”³¹⁴ și așteaptă pentru a-și primi recunoașterea cuvenită. Chiar și atunci când nu avem în text indicii asupra conștiinței de sine, feciorul cel mai tânăr intră firesc în rolul eroului, fără nici o ruptură la nivelul percepției proprii. Alteori, chiar Dumnezeu îl alege pentru destinul eroic: „Care-o fi dicins, dizlegat...dicins di brâu, pi copilu ceala sî-l trimetiț' di la casî, cî el n-are noroc” (Izvoare – Soroca)³¹⁵. Evident semnul indicat se află la mezin, care pare astfel să fie eliberat de chingile profanului și ale duratei. Explicația oferită de divinitate pentru alungarea celui mic se referă tot la planul uman de percepție, norocul fiind rezultatul hazardului din timpul nesemnificativ. Negăsindu-și rostul în mundan și situat între două lumi ontologice, mezinul este candidatul ideal pentru scena mitică.

Omologul său în sfera maleficului este, desigur, zmeul mezin. Ca și în cazul „mirenilor”, la zmeul cel mai tânăr se acumulează forțe covârșitoare și, de aceea, tot ce ține de el poartă emblema superiorității: castelul e de aur, calul năzdrăvan, soața cea mai frumoasă dintre cumnate. Lupta cu mezinul rău este cea mai grea și ultima din seria confruntărilor, frații mai mari reprezintă doar trepte intermediare către modelul eroic: de aceea, în plan social stau frații nesăbuiți, în plan mitic, frații infernali. Dacă ne referim la înfruntarea fraților mai mari între ei, pământenii contra zmei, vom descoperi o nouă funcție a mezinului în basme: el recuperează viețile consangvinilor săi, îi ajută să

³¹¹ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 55.

³¹² *Dicționarul limbii române*, (DLR), Serie nouă, tomul XII, partea I, litera Ț, București, Editura Academiei, 1994, p. 220.

³¹³ Silvia Ciubotaru, *Destinul mezinului*, în „Revista română”, nr. 3, septembrie 2004, p. 9.

³¹⁴ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 274.

³¹⁵ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 151.

depășească moartea inițiativă și astfel le dăruiește statutul superior implicit. Sfaturile, luate în seamă sau nu, și actele eroice săvârșite în locul fraților fac din mezin un maestru inițiator la rândul lui, această menire împlinindu-și-o concomitent cu propriul salt ontologic. Frații mai mari nici nu primesc nume în textele folclorice, funcția lor narativă constă doar în antiteza cu mezinul, singurul care semnifică la nivel onomastic. Limita lor este comună cu malul îndepărtat al creației, unde încep apele germinatoare: „Merseră ei, merseră și iar merseră trei zile și trei nopți d-a rândul, fără a se opri nici prin sate, nici prin orașe, până-ajunseră la marginea mării”³¹⁶, în timp ce Țugunea le depășește în zbor, până în inima tărâmului infernal. Frații mai mari ratează sau refuză din teamă (sentimentul micimii ființei) drumul indicat „rutier”: „S-o dus ș-o ajuns la trei cruci, la trei drumuri. Și pă unu o fost scris: «Cine mere p-aici, nu mai vine-napoi». Cel mai mic o zis: – Eu p-aici m-oi duce. Ceilanț’ o mărs pe celante drumuri” (Urmeniș – Maramureș)³¹⁷. Incapacitatea fraților de a depăși probele inițiatice creează cadrul suferinței sau morții rituale pentru mezin. Tocmai frații săi îlucid din invidie sau, cum e cazul basmului din Urmeniș, îl orbesc. Mutilarea la nivel ocular este regăsită și în colinda lui Antofiță, unde are valoare punitivă, dar mai ales în basmele al căror erou este frumoasa fată de măritat. Prin orbire este anulată vederea constrânsă de marginile percepției comune, redobândirea ochilor, uscați uneori, aducând sondarea panoramei dată de cunoaștere. Crucea (simbol solar) formată de cele trei drumuri și cărarea dinspre profan recomandă celor puternici un singur traseu, cu amendamentul dantesc, pregătitor. Drumul este similar cu cel al *dalbului de pribeag* din cântecele ritual-ceremoniale, pentru că include „escala” în tărâmul morților. Mezinul nu mai vine înapoi același, ci *un altul* (Mircea Eliade), inițiat. Drumul ales este similar cu cel al mezinei din balada *Trei fete surori* I(5): „Fata cea mai mare/ Rătăci-ntr-o vale;/ Fata mijlocie/ Rătăci-ntr-o vie;/ Fata cea mai mică/ Rătăci p-o luncă./ Dar ea n-auzea/ Nici câinii lătrând,/ Nici cocoși cântând” (Milcov – Olt)³¹⁸. Valea și via constituie spații sociale, parcurse frecvent în plan contingent, în timp ce lunca o conduce pe mezină spre tărâmul sacru, inanimat domestic. Apa care traversează această formă de relief reprezintă punctul cheie pentru traseul inițiativ: separă cele două dimensiuni ale cunoașterii, hrănește vegetația abundentă a șesului sau a zăvoiiului și inundă periodic lunca. Câmpia formată din aluviunile venite dinspre sacru devine, așadar, spațiul simbol al limitei extreme a creației. În basmul *Cele trei fete de popă cari s-au măritat după un zmeu* din Blaj, Alba, Samfira adapă porumbeii de la fântână (*topos* al comunicării cu sacru) și află cum să evite ingerarea nefastă care ar opri-o

³¹⁶ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 57.

³¹⁷ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 199.

³¹⁸ Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 16-17.

în infernal³¹⁹. Așadar, în cazul ipostazei nespecifice a inițierii feminine dinamice, tiparul se repetă, fetele mai mari nu au înzestrarea necesară la nivel moral și cognitiv să depășească conduita limitată. În baladă, portretul fraților nu îi menajează deloc: „Că, de-i mare,/ Minte n-are;/ Că-mbrăcat e ca un domn,/ Minte n-are nici d-un om”³²⁰ și îi subliniază atributele mezinului excepțional: „Frățiorul ăl mai mic,/ Ăl mai mic/ Și mai voinic,/ Că-i cu statul/ De copil/ Cu sfatul/ De om bătrân”³²¹. Al treilea frate valorifică încercările fraților, „acolo unde apare numărul trei se face apel la întreaga ființă a omului, ca ea să se lase pătrunsă cu forțe dumnezeiești, în gândire, simțire și voință”³²², formule care se poate însuma în vorbele unei informatoare pe care am întâlnit-o în Furcenii Vechi, Galați: „până la cel mic cher rălili”. Trinitatea ființei câștigă puteri apotropaice și face haosul intrupat să se supună ordinii. De aceea, mireasa mezinului este cea specială, uneori aparența ei încadrând-o faunei. În balada *Broasca Roască I* (32) rușinea inițială a mezinului ursit unei broaște se transformă în condiția superioară a „prințului consort” pentru ființa din altă lume. În basmul cules de Petre Ispirescu în București, mezinul simte fiorii iubirii pentru o broască țestoasă și suportă batjocura fraților mai mari³²³. Pe de altă parte, mezina împăratului este ursită unui porc, jena socială resimțită acut nefiind aici altceva decât începutul suferinței inițiatice³²⁴. Motivul chipului ascuns este menit, așadar, doar mezinului care are capacitatea să parcurgă traseul recuperator și să readucă perfecțiunea începutului mitic înapoi în lume.

Odată încheiată inițierea, „căsătorit și cu copii, eroul încetează de a mai fi Făt-Frumos, el devine «împăratul» pus în fața problemelor omului matur. Făt-Frumos reprezintă o vârstă și o criză întocmai ca și Ileana Cosânzeana”³²⁵. Vârsta este a saltului ontologic, iar criza aparține cosmosului care „Strigă azi, și strigă mâine,/ Și poimâine pân’ la prânz” (Robești-Vâlcea)³²⁶, pentru a fi auzit de cel care-i imită pe zei. Două sunt aspectele care decurg din finalitatea însurătorii regale: inițierea constituie o condiție *sine qua non* a succesiunii la coroana ființei, iar tatăl eroului, care pare a-l nesocoti pe mezin (de fapt îi testează puterile morale, ceea ce îl face în mod implicit un maestru inițiator), a fost și el cândva un Întemeietor arhetipal. Calul, straiile și paloșul lui din tinerețe sunt un argument simplu în acest sens, la acestea adăugându-se indicația/ interdicția tărâmului

³¹⁹ Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 190.

³²⁰ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 501.

³²¹ *Ibidem*, p. 500.

³²² Rudolf Meyer, *Înțelepciunea basmelor populare*, Cluj-Napoca, Editura Triade, 2001, p. 152.

³²³ Vezi Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 38-40.

³²⁴ *Ibidem*, p. 53.

³²⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 214.

³²⁶ C. Mohanu, *Fântâna*, p. 69.

sacru, prezentă în basme și în balada *Antofiță a lu Vioară I* (11). Pescarul senior a parcurs și el ritualul sacrificial, ceea ce susține ideea că interdicția este de fapt un model pe dos: „Cât din ceriu până-n pământ,/ Atât Vidrosul de adânc,/ Furisitul n-are fund!/ Odată că l-am vânat,/ Numai eu că am scăpat,/ Toți nevodarii c-am înecat” (Celei – Gorj)³²⁷. Adeseori fiul solicită straiile de mire; valoarea rituală a acestor veșminte, folosite în practicile funebre pentru ținuta celui dispărut, cumulează încărcătura magică a victoriei inițiatice, fiindcă, ne-o spun orațiile de nuntă care trimit la motivul vânătorii din colinde, „tânărul nostru împărat”, acum tată de erou, s-a întors din „Țara de sus”, a arhetipurilor. Este datoria fiecărei generații să producă regenerarea regatului lumesc, bătrânețea părintelui intrat în clasa *senex*³²⁸ a pasivului fiind metafora pentru epuizarea puterii de rod a lumii.

Arhetipuri ale eroizării

Ruperea de lume

Pentru *homo religiosus* viața curge între vadurile bine delimitate ale nivelurilor magice de percepție a lumii. Venit în *lumea albă* și asimilat ei, pruncul crește marcat de feminitatea mamei. Când etapa aceasta se încheie, este nevoie de o rupere brutală de sfera maternă a familiarului, pentru ca flăcăul sau fata nubilă să demonstreze la nivel simbolic că sunt capabili să întemeieze o familie. Finalitatea riturilor inițiatice ascunse în țesătura cuvintelor și a structurilor poetice este exclusiv maritală. Prin puterea urării rituale oamenii imită gesturile arhetipale și re-întemeiază lumea.

Scoaterea neofitului din cotidian are un traseu similar în toate speciile folclorice în care apare. Mișcarea, ca dominantă a semnelor dinamic masculine, este de ieșire din cercul magic al casei către frontiera lumii, spre spațiul populat de ființele malefice. De acolo haosul se poate revărsa în momentele de cumpănă dintre timpi, așa cum sunt sărbătorile de iarnă, ca *intermezzo* al ritmului cosmic, sau trecerea de la copilărie la adolescență în planul uman. Din punct de vedere compozițional, drumul este considerat un fundament al construcției basmului, epopeii sau romanului, deplasarea în sine fiind axul³²⁹.

Voinicul intuiește breșele între spațiul profan și cel sacru, pentru că este *un ales* și caută acele locuri vulnerabile prin vecinătatea cu haosul. Unul dintre ele este **pustiul**, care „întrerupe locurile fertile, reprezentând goluri”³³⁰. Motivul este întâlnit și în *Vechiul Testament*, unde pustiul reprezintă „un loc pentru

³²⁷ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 174.

³²⁸ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 44.

³²⁹ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 43, 250.

³³⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 292.

încercări și, mai cu seamă, un loc de rătăcire, în care nu te așezi”³³¹. Într-o colindă din antologia lui Constantin Mohanu, flăcăul pornește în căutarea șarpelui care distruge sate și orașe și, după un ritual de pregătire purificator, ajunge într-un *hiatus* spațial: „Frâu-n mână că și-l lua,/ Pe câmp pustiu apuca,/ Frumos murgu mi-l prindea”³³². Calul – ghid între lumi se află tocmai în acest loc neatins de civilizație și de el are nevoie voinicul ca să găsească cealaltă dimensiune. Funcția imperfectului este aici de actualizare a faptelor exemplare din trecut. Deși întâmplare de curând, gesturile flăcăului intră odată cu imperfectul sub semnul miticului care se revarsă. Timp de baladă prin excelență, imperfectul creează la nivel poetic nedeterminatul. La nivel stilistic, acest timp imperfectiv al trecutului a câștigat în limba română implicația atemporalității. După pregătirea calului htonian și psihopomp, flăcăul își continuă traseul inițiat: „De trei ori se-nvârtejea,/ Pe drum pustiu apuca,/ Se ducea ce se ducea,/ Pân’ la calea jumătate”³³³. Întoarcerea din drum de trei ori asigură tânărului posibilitatea de a regăsi intrarea în profan, odată pornit pe drumul pustiu spre haos, un drum îndelungat a cărui realizare stilistică o marchează repetiția verbului. Sintagma specifică incomensurabilității și nedeterminării („se ducea ce se ducea”), ca structură cristalizată, se întâlnește în toate speciile folclorice în care incursiunea într-o altă lume este necesară. În întâmpinarea eroului iese întruparea malefică pentru măsurarea forțelor dintre cosmos și neant. Imaginea drumului parcurs până la jumătate, unde răul se ivește, este un motiv specific descântecelor: „S-o sculat (cutare),/ Marți dimineața, gras și frumos,/ Bun sănătos,/ Și-o plecat pe cale,/ Pe cărare,/ Pe drumul cel mare./ Când la jumătate de cale/ S-o-ntâlnit cu sanca/ Și sâncoiul,/ Cu cataroia/ Și cataroiul,/ Cu leoaica/ Și leoiu,/ Cu spăimoaia/ Și spăimoiu./ Cu strânsoaia/ Și strânsoiu,/ Cu fricoaia/ Și fricoiu,/ Cu întunecata/ Și întunecatu,/ Cu turbata/ Și turbatu” (Rusca – Vaslui)³³⁴. Funcția magic-curativă a acestui text cere o numire exhaustivă a surselor malefice ale bolii, motiv pentru care sunt pomenite în perechi feminin-masculin. Întâlnirea la mijlocul drumului marchează ieșirea din spațiul ordonat al lumii, iar faptul că întruparea negativă se află acolo arată primejdia în care se află universul uman. Mutilarea călătorului pe acest drum între lumi este similară celei inițiatice și accentul puternic pus pe starea anterioară a omului lovit de boală dezvăluie modificarea fundamentală: „A plecat Ion pe cale,/ Pe cărare,/ Gras și frumos,/ Teafăr și sănătos;/ Când la jumătate de cale/ S-a-ntâlnit cu lupu/ Și lupoaica,/ Ursu și ursoaia,/ Potcoiu și potcoaica,/ În brațe l-au luat,/ În

³³¹ Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval. Eseuri*. Traducere și note de Mariana Rădulescu, București, Editura Meridiane, 1991, p. 98.

³³² Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 61.

³³³ *Ibidem*, p. 62.

³³⁴ Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 280.

car l-au aruncat,/ Caru a prins a scârțâi,/ Boii a boncălui,/ Balauri a șuiera/ Și Ion a se umfla” (Covasna – Iași)³³⁵. Dinamica intensă a versurilor de 4-8 silabe corespunde unei agresiuni puternice a elementelor distructive, a căror imagine se hiperbolizează prin acumulările de apelative. Cuvântul are aici două funcții, pe două niveluri ale funcționalității: prima este a exorcizării prin numire, cea de a doua, la nivel stilistic, este de a construi cadrul magic al tărâmului infernal în care s-a pătruns și de a crea acel *mysterium tremendum* necesar pentru eficiența leacului.

Pustiul pare să fie un decor specific pentru traseul inițiat, fiindcă el purifică eroul de însușirile umane și are valențele unei cufundări în subconștient. Doar așa călătorul se cunoaște cu adevărat: „A trecut el văi și munți și mări, până când a ajuns în mijlocu la o pustietate. Calu putea să fie-ntr-o secundă cu el la Roșu-mpărat, dar n-a vrut. A mers așa pă pământ (...). A intrat într-o pustietate mare. Dă-ncolo...dă-ncolo...Ce era să mai facă? Ei! Pică de pe cal jos, mort de sete”³³⁶. Setea semnalează intrarea pe un tărâm malefic, solicitant al resurselor umane și, în același timp, creează necesitatea apariției anti-eroului. Efortul călătoriei se creionează mai ales prin punctele de pauză în povestire și relativizarea maximă a acțiunii și a spațiului în care se mișcă. Ceea ce se întâmplă în această pustietate se conturează prin prezentul acțiunilor reiterate, în timp ce drumul dinspre uman și comentariul „înțeleghător” al instanței naratoare se înscriu în durată, deci sunt exprimate prin timpuri ale trecutului. „Setea mortului”, care ocupă un loc important în practicile funebre, constituie un alt *topos* comun celor două mutații existențiale. Celui dispărut i se cară apă în mod simbolic timp de 40 de zile după momentul morții. Călătorul către *lumea fără dor* este astfel separat de stadiul anterior și asimilat noii condiții, similară regnului vegetal. Apa dizolvă sămânța, iar apele „ucid mortul”³³⁷. Contactul cu infernalul, și cu atât mai mult înfruntarea lui, secătuiește ființa, absorbindu-i vitalitatea; motivul este întâlnit în *Evangelia lui Luca*, în care bogatul îi cere lui Avram: „Fie-ți milă de mine și trimite pe Lazăr să-și ude vârful degetului cu apă și să-mi răcorească limba, căci mă chinuiesc în această văpaie” (16, 24)³³⁸. Rugămintea sună familiar pentru cititorul de basme: în toiul luptei cu zmeul (mezin, de cele mai multe ori), flăcăul îl roagă pe corb sau pe fata răpită să îi aducă apă, după care învinge. În balada *Scorpia I*(8), frații plecați la vânătoare sunt supuși rătăcirii cathartice, mezinul fiind cel care simte acut apropierea de sacrul stâng: „Daca vedea și vedea/ Că vânatu nu-ntâlnea,/ Că și drumul se-nchidea/ Că-n deșert se obosea/ Și căldura-i năbușea,/ Calu-n drum că mi-și oprea/ Și din

³³⁵ *Ibidem*, p. 385.

³³⁶ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 5.

³³⁷ Mircea Eliade, *Arta*, p. 215.

³³⁸ *Ibidem*, p. 215.

gură că-mi vorbea,/ Frăților grăia:/ – Dalei, neică, frățiori,/ D-alei, neică, vânători,/ Ce grea sete m-a coprins,/ Inimioara că mi-a-ncins!/ (...) Mai rău setea-l coprindea/ (...) Ce grea sete m-a coprins,/ Inimioara că mi-a-ncins,/ Limba-n gură mi-a aprins,/ Buzele că mi le-a fript./ (...) Sete mare că-i silea,/ Sete mare-i încingea”³³⁹. Repetiția hiperbolizează senzația fiziologică și o transformă într-un chin care cuprinde întreaga ființă prin organul pulsatil al vieții. Văpaia pârjolitoare vine din apropierea hotarului extrem al lumii și impune găsirea fântânii – punte între sacru și profan. În basmul *Viteazul cu mâna de aur* intrarea pe tărâmul terifiant este semnalată mai întâi de ger, și apoi de căldură pustiitoare: „Încet-încet, căldura-ncepu să crească. Cald ici, mai cald dincolo, până se făcu zăduf mare, de le curgea sudoarea ca gărla. – Ce ne facem, stăpâne? întrebă iarăși calul. Mi s-au înmuiat toate aripele și parcă mă-neacă numai flăcări”³⁴⁰. Calul năzdrăvan însuși resimte contagiunea nefastă cu haosul care pare să-i afecteze capacitatea psihopompă, precum în basmul *Cu Ileana Cosânzeana* cules de Ion Oprișan: „A mărș...Și era numa munț’ di piatrî și nisip și călduri mari di 50 di gradi...poate mai cald ca la noi. Nu mai putea sî meargî. Di la un timp i-era seti. Calului îi era seti. Nu găsa nici apă di băut, nimic” (Izvoare - Soroca)³⁴¹. Fierberea de la marginea creației este nimicitoare și orice incursiune dincolo arde existența terestră: „Și când s-a dus acolo-așa, ș-a luat-o pă șoselele ălea, le-a dat o sete mare. Toate cișmelele fetei – când s-a dus – curgă toate. Când a venit cu mireasa și când s-a-mbrăcat și când a suflat ea pe gură numai pietre scumpe și diamant – ziceai că ia pădurea foc. Când a venit cu mireasa-n trăsură, cișmelile toati-uscate. Nu mai curgea dă loc. Și le-a dat o sete mare la toț’ nuntașii” (Voia – Dâmbovița)³⁴². În același registru al secătuirii de vitalitate trebuie pus și motivul balaurului care blochează accesul comunității la sursa de apă; lipsită de puterile totale ale apei, lumea stă fără apărare în calea distrugerii cu chip ofidian. Pe de altă parte, setea din timpul rătăcirii acționează ca un indicator al traseului de consacrare. Feciorii din baladă ajung astfel la bestia amenințătoare și o înfrâng, iar fata mutilată își recâștigă brațele în basm: „Ei, é o plecat pin păduri-așa, hârâindu-sî. Și mergând așa, hârâindu-sî, i-era săti di apă! S-o-ntâlnit c-un moșneag. – Moșule, tari n’i-i săti, moșule, di apă! – Du-ti, moșule, colo-n pârau și be apă!” (Vizureni – Galați)³⁴³.

Setea constituie un semnal organic al prezenței nefaste, asemenea somnului care îi covârșește pe eroii care păzesc stâlpul lumii devastat de ființe misterioase ori pe flăcăul care așteaptă în poala fecioarei ivirea balaurului

³³⁹ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 500.

³⁴⁰ *Idem*, *Basme*, p. 46.

³⁴¹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 93.

³⁴² *Idem*, *op. cit.*, vol. II, p. 44.

³⁴³ *Ibidem*, p. 64.

antropofag. O diferență pare însă necesară: somnul acționează ca marcă fiziologică a intruziunii maleficului în planul ordonat, pe care îl contaminează cu morbul inanimării specifice (leul ori cerbul falnic din colinde *aromesc* pe celălalt târâm), în timp ce setea este efectul pătrunderii umanului în dimensiunea infernală, semn al alterării ființei expuse în inima răului.

Colinda *Voinic căutat prin munți* IV, (117), din Gropeni, Brăila, adaugă la saltul fertilizator al eroului călare momentul șederii în sacru, unde adoarme precum fiara vânată în alte tipuri de colind. Cu flăcăul rămas pe munte să se cufunde în energiile latente ale începutului de lume, perspectiva artistică se mută pe absența din planul social: „Părinți de veste-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l părinți în vârf de munți./ 'N vârf de munți, în văi adânci,/ 'N văi adânci, izvoare reci./ Mi-l căta și mi-l lăsa./ Frați de veste că-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l frați în lunci și brazi,/ Mi-l căta și nu-l găsea;/ Mi-l ofta și mi-l lăsa./ Surori de veste-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l surori în lunci de flori./ Mi-l căta și nu-l găsea./ Mi-l ofta și mi-l lăsa./ Mătuși de veste-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l mătuși prin brânduși./ Mi-l căta și nu-l găsea./ Mi-l ofta și mi-l lăsa./ Veri de veste-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l veri în lunci de meri./ Mi-l căta și nu-l găsea”³⁴⁴. Ieșirea din familiar este detaliată prin enumerarea rudelor care resimt dispariția neofitului și eșuează în căutarea lui, fiindcă ele se deplasează în planul profan, al itinerariilor sociale. Dacă sexului masculin îi sunt proprii spațiul câmpiei și brazii, ca ipostază vegetală a masculinității, planul floral găzduiește căutările surorilor și mătușilor. Flăcăul poate fi recuperat doar de cineva cu o condiție similară – iubita sa, care își încheie astfel și ea inițierea, printr-o inversiune dinamic – pasiv. În Limanskova, Reni, voinicul rămâne izolat în urma bine cunoscutei rătăcirii: „Dădu Dumnezeu o ceață,/ După ceață o negureață,/ Cărarea că își luară,/ Cărării la negri munți./ (...) (numele fetei) de veste-a prins!/ Cărăriuă că-și lua,/ Sus la munți că se urca,/ Jos, mai jos se pogora,/ Peste voinicel dădea./ Să-l trezească nu se-ndură,/ Să-l deștepte nu să-ncrede,/ Cal din nară strănuta,/ Pe voinicel mi-l trezea”³⁴⁵. Somnul similar fiarei haosului este curmat în același mod de calul voinicului. Strănutul lui provoacă „o ruptură în linia continuului temporal”³⁴⁶ și face planul sacru sensibil la intruziunile mirenilor. Șederea pe muntele sacru constituie o formă alegorică a morții inițiatice, pentru că tânărul este pierdut pentru familie. „Smulgerea” din sânul familiei este resimțită ca o moarte, ritualul inițiativ provoacă, la civilizațiile primitive, plânsul jalnic al mamei, ca și când despărțirea ar fi definitivă³⁴⁷. Jelirea celui plecat „Toată lumea să-l privească,/ Să-l

³⁴⁴ Ioan Brezeanu, *op. cit.*, p. 363-364.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 363.

³⁴⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 270.

³⁴⁷ Simone Vierende, *op. cit.*, p. 18 (trad. n.).

prăjească, să-l căiască” (Plopi – Râbnița – Transnistria)³⁴⁸ deconspiră sensul inițiat, persoana familiară urmând să dispară pentru a fi înlocuită de erou. Resuscitarea și revenirea în planul mundan are nevoie însă de mijlocirea *eros*-ului, ca punct final al elevației ființei.

Pustiul este labirintul inițiat pentru mezina dintre cele trei surori de baladă „Și ea că-mi ședea,/ Frate, și-asculta/ Și ea n-auza/ Nici popă tocând,/ Nici vâcari hăind,/ Vacile scoțând,/ La planiște dând,/ Nici cocoși cântând” (Seaca – Olt)³⁴⁹. Absența activității umane și a cântecului apotropaic semnaleză ieșirea din universul ordonat și intrarea pe fâșia limită, unde sălășluiește răul și unde sunt exilate bolile de descântătoare: „Să te duci/ Unde popă nu citește,/ Unde cioban nu chiuiește,/ Unde câine nu latră,/ Unde fată mare nu se peaptănă”³⁵⁰, „Să te duci/ Și să fugi/ Unde cocoș nu cântă,/ Unde codrul nu-nverzește,/ Unde cioban nu chiuiește,/ Unde popă nu citește”³⁵¹, „Unde cucuș nu cântă,/ Unde copil nu se botează” (Grivița – Galați)³⁵². Afecțiunile izgonite pe tărâmul inanimat nu au victime potențiale, dar pentru neofit deșertul acționează ca spațiu purificator de tot ce e uman. Și în basme lăcașul ființelor miraculoase păstrează aceleași definiri apofantice, negând familiarul: „Arghiri, sî mă cau’ unde câinii nu latră, nici cocoșai nu cântă” (Izvoare – Soroca)³⁵³. Animalele specifice gospodăriei umane alungă spiritele malefice și de aici vine incompatibilitatea lor cu prezențele supranaturale. Un *topos* comun descântecelelor și baladelor despre cele trei surori nubile îl constituie spațiul silvestru misterios: „Joi de dimineață,/ Pe rouă, pe ceață,/ Trei surori la flori,/ Ele mi-și pleca,/ La flori să culeagă/ Din Pădurea Neagră” (Orlea – Gorj)³⁵⁴. Întunecimea absolută conține ideea întoarcerii la gestație, dar trimite și la șederea în infern, cu atât mai mult cu cât este un mediu omniprezent în descântece pentru boala numită *bubă neagră*: „S-a luat omul negru,/ Ponegru,/ De la casa neagră,/ Poneagră,/ Și s-a dus la pădurea neagră,/ Poneagră,/ Cu topor negru,/ Ponegru” (Bălnășeni – Bacău)³⁵⁵, „Un om negru,/ Ponegru,/ Cu topor negru,/ Ponegru,/ Boi negri,/ Ponegri,/ S-o dus în pădurea neagră,/ Ponegri” (Ibănești – Botoșani)³⁵⁶. Dacă aici universul se cernește obsesiv pentru a contracara efectul afecțiunii, în baladă pădurea neagră

³⁴⁸ *Colinde din Transnistria*. Prefață de Traian Herseni. Cuvânt înainte, studiu introductiv, texte și melodii culese și notate de Constantin A. Ionescu. Postfață de Constantin Mohanu, Chișinău, Editura „Știința”, 1994, p. 104.

³⁴⁹ Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁰ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 421.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 425.

³⁵² Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 289.

³⁵³ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. II, p. 82.

³⁵⁴ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 164.

³⁵⁵ Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 291.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 293.

constituie tărâmul magic în care fetele devin subiectul ritualului de trecere. În basm, codrul malefic este reședința infernală pentru scorpie, care absoarbe viața ființelor din apropiere. George cel viteaz caută acest spațiu infernal pentru a-i arde lemnul în pregătirea armelor. „Cum auziră sătenii, începură să-și facă cruce și să-și scuie în sân de frică”³⁵⁷. Numele devenit tabu este marca sacrului stâng aici, tărâm care trebuie cunoscut de neofit și redat universului. Tocmai acolo fata nubilă își va parcurge inițierea, sub formă de pedecapsă: „S-o ducă pă fată în Pădurea Neagră; ș-acolo s-o taie; să-i aducă la-mpărăție inima și ficatu fetii” (Scheiu de Sus – Dâmbovița)³⁵⁸.

Și pentru croul de baladă traseul va ieși mereu din cercul magic al casei către frontiera lumii, spre spațiul populat de ființele fantastice. Contactul cu necunoscutul însă este contactul cu sine, voinicul merge prin lume pentru a se cunoaște și pentru a dovedi că este ales, adică poate repeta gesturile strămoșilor civilizatori. Ieșirea din social este obligatorie pentru dispariția constrângerilor *supraego*-ului și este echivalentă cu o coborâre în *id*. Similară este și izolarea în pădure a neofiților din triburile arhaice, izolare ce eliberează subconștientul depozitar al angoaselor colective, ca imagine holomorfică a haosului de dinainte de geneză. Protagonistul baladelor fantastice se află în *mișcare*, dinspre cunoscut, spre spațiul de interferență a lumilor, adică fișia de limită de unde neantul poate reveni. El nu întârzie niciodată să găsească drumul de acces, care păstrează mereu aceleași trăsături. „În buricul pământului,/ La mijlocul câmpului,/ Pe cel drum cam părăsit,/ Cu negară-acoperit,/ Cu troscot verde-nvelit” (*Mistriceanul* I, 7)³⁵⁹ e locul unde Șarpele îl așteaptă pe Mistricean. În plan semantic se instituie o dublă centralitate: *buricul pământului* ca punct incipient și nucleu al Creației și *mijlocul câmpului*. Ca simbol, câmpia întrunește datele comune inițierii în moarte sau pe tărâmul de dincolo și pentru alte culturi din lume. La celți, ea este o „denumire specială a Lumii celelalte”. Similară apare situația Câmpiilor Elizee iar la egipteni, cea a câmpiilor Earu numite și ale hranei sau ale ofrandei. „Acolo merg cei morți dacă ieșirea din psihostazie a fost prielnică, pentru a gusta bucuriile divine ale veșniciei”³⁶⁰. Aceasta înseamnă că procesul de trecere într-un alt nivel a reușit, și câmpia devine un loc al inițiaților. Ne aflăm, în balada citată, în inima sacrului prin care trece însuși *axis mundi*. Confruntarea are loc, așadar, la momentul zero al genezei și în spațiul mitic. Să revenim la imaginea traiectoriei: „Pe cel drum cam vechiuleț,/ Vechiuleț și de demult,/ Cu troscot verde-nvelit,/ Cu negară-acoperit,/ Și el, vere, că-mi vedea,/

³⁵⁷ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 127.

³⁵⁸ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 18.

³⁵⁹ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 324-325.

³⁶⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 333-334.

Tare-mi vine, tare-mi dragă,/ Trei coconi,/ Feciori de domn" (*Scorpia* I, 8)³⁶¹, dintre care doi vor fi înghițiți de Scorpie. Dălea Dămean, din balada cu același nume, „Lung în zare se uita/ Pe cel drumșor părăsit,/ Cu iarbă învăluit,/ Cu năgară-acoperit" (I, 10)³⁶² unde va și avea loc confruntarea cu Samodiva. Drumul e, așadar, vechi și părăsit, cum vor fi toate sălașele monștrilor ofidieni, câmpii sau puțuri. El face legătura atât între haos și acest „câmp de bătaie", la „mijloc de rău și bun", cât și între lumea familiară, ordonată, a creației și neant. Pe el, am văzut, se vine din două direcții, dinspre viață și dinspre amorf. Repetiția pleonastică „vechiuleț și de demult" are contururi de hiperbolă a atemporalului mitic. Acoperirea cu ierburi a vitalului, aici a unui semn al dinamicului, se întâlnește și în colinde, unde tânăra nubilă este covârșită de un somn greu, și el cu semnificație rituală: „Că de când ai adormit;/ Iarba toată te-o-ngrădit,/ Florile te-o năpădit./ Și pi gurî și pi nas/ Și pe dalbu-ți de obraz,/ Și prin sân ți s-o băgat,/ Scoală, fată de-mpărat" (*Leagăn de mătase* IV, 80A)³⁶³.

Strâns legată de somnolența ființelor apropiate (în colinda *Leul* III, 55B, animalul vânat doarme sub un spin înflorit, în timp ce iarba lungă, necălcată, se împletește în patru), vegetația tinde să anihileze ordinea universului, mai ales acele plante „neutre din punct de vedere social"³⁶⁴, acestea fiind, potrivit lui Mihai Coman, o marcă a tărâmului necălcat de om³⁶⁵. Altfel privind lucrurile, năgara și troscotul *camuflează* accesul spre dincolo, marcând în același timp neutilizabilul și haosul. Drumul este *învelit* și *acoperit*, efortul de ascundere fiind dublu. În *Șarpele* I(7) apar aceleași date cunoscute: „Departe, vere, departe,/ Niji departi, nici aproape,/ Tocmai calea jiumătate.../ La câmp, nene, la câmpie/ Unde fir de iarbă nu ie,/ Numai dalba-i colelie/ Și câte-un fir de scumpie/ (...) La mijlocu drumului"³⁶⁶. Plante spontaneie folosite în medicina populară și la fabricarea culorilor pentru textile, *colilia*, *troscotul*, *scumpia* devin aici mărci ale absenței omului ordonator. Regional năgara se confundă cu neghina, ceea ce îi conferă conotații noi, prin antinomia cu planta sfântă, grâul. Troscotul verde semnalează energia depozitată în această lume vecină și paralelă, de unde își trage seva. E nevoie de un ochi ager, învățat, pentru a distinge calea inițiatcă păzită astfel. Într-o variantă din Celei, Gorj, motivul drumului ocultat este continuat de o vânătoare eșuată și de o rățacire mutilantă: „Toată ziua sbuciuma/ Și nimic nu-mi folosia,/ Și noaptea că-l ajungea!/ Dar Dumnezeu ca un sfânt/

³⁶¹ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 334.

³⁶² *Ibidem*, p. 343.

³⁶³ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 50.

³⁶⁴ Andrei Oișteanu, *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească*, București, Editura Minerva, 1989, p. 32.

³⁶⁵ Mihai Coman, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 38.

³⁶⁶ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 38.

Săvai mare pe pământ,/ Lăs'o ceață de 'ngrozit:/ Negură până 'n pământ,/ Mistriceanul a rătăcit!/ Acum el rătăcia/ Și firea el ș-o pierdea,/ Toată noaptea că umbla,/ De toți bulgări să lovia/ Și buștenii că-i bătea./ De toți rugii să 'ncurca/ Și pe nimeni n'auzia./ Nici un foc nu să vedea./ Nici un amânar n'avea,/ Ori vreo dalbă pelinariță,/ Ori vreo mică esculiță,/ Ori vreo așchie de cremiță,/ Ca să-și facă luminiță,/ Să-i mai vie inimiță./ Toată noaptea mi-alerga./ Și când zori să răvârsa,/ El cam în jos apuca./ Cam în jos, cam de la vale,/ Cam despre soare răsare"³⁶⁷. Fragmentul citat *in extenso* conține toate indiciile procesului inițiat: intrarea în întunericul paroxistic prin dublarea nopții cu negura „de-ngrozit” provoacă un regres total. „Noaptea exprimă tocmai ambivalența sacralului: obscuritatea maschează particularitățile și ne restituie fascinanta unitate ascunsă a lunii; însă în acest timp apare angoasa de a fi văzut fără a putea vedea, de a fi dezorientat și la discreția zgomotelor și umbrelor, transformate rapid în bestiar fantastic. (...) Atâtea ritualuri sacre, ce evocă în special atmosfera morții sau a haosului cosmic, folosesc sau creează nocturnul”³⁶⁸. Pierderea firii, ca urmare a dispariției familiarului, semnifică anularea identității profane și debutul purificării chinuitoare. „Inițierea puberilor implica un ansamblu de practici destinate a abolii temporar și ulterior a restitui și sublinia distanța dintre ordine – dezordine, animal – uman, viață – moarte. Aduși sau părăsiți în locuri sălbatice, tinerii trebuiau să îndure pe o durată variabilă privațiuni și chinuri, să se supună la probe primejdioase și să experimenteze prin intermediul recuzitei terifiante din scenariul inițiat iluzia morții, reînvierii și a contactelor cu lumea spiritelor”³⁶⁹. Zdrelirea pe drumul cu piedici (bulgări, bușteni, tulpini cu țepi) imprimă efortul inițiat în trupul pe cale să sufere o mutație și, în același timp, sugerează luarea de la început a capacităților locomotorii, la fel cum neofiții din comunitățile primitive învață din nou să mănânce: „în cultul majo din Noua Guinee, novicii care pătrund în perimetru sacru se comportă ca niște nou-născuți: ei se prefac a nu ști nimic, a ignora la ce slujesc ustensilele, a se afla pentru prima dată în fața alimentelor ce li se dau de mâncare”³⁷⁰. Întoarcerea pe axa temporală accentuează drumul invers, absența umanului implicat de lumina focului putând fi datorată și faptului că Mistricean se află acum într-un moment anterior antropogenezei. Voinicul nu are posibilitatea să facă focul, el fiind depozat de orice plantă utilă social, simbol al civilizației omului. Orb și rănit, asemenea multor eroi de basm, Mistricean va avea epifania așteptată în zori și va purcede pe drumul solar, care îl va uni cu strămoșul său.

³⁶⁷ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 171.

³⁶⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 46.

³⁶⁹ Monica Brătulescu, *Colinda românească*, București, Editura Minerva, 1981, p. 48.

³⁷⁰ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 131.

Poteca poate fi și o axă între lumi pe orizontală, corespondentă celei verticale a Arborelui Cosmic, diferența fiind că aceasta din urmă face legătura și cu sfera sacră a zeilor, în timp ce drumul unește doar profanul cu increatul, monstruosul. Dimensiunea redusă, în comparație cu drumul inițiat, corespunde unei miniaturizări holomorfe, căci neofitul constituie replica subdimensionată a eroului arhetipal și nunta pe care o va face el repetă unirea principiilor. Nucul de aur din basmul citat în subcapitolul despre dominanta solară are o variantă și în basmul *Cu Petrea Făt-Frumos...*: „Iel s-o suit on an d'zâli pi copac în sus. O vădzut într-o d'ipărtare o dzari d'i foc strașnică mare. Au vinit on an d'i zâli pi copac înapoi în ȝios” (Fundu Moldovei – Suceava)³⁷¹. Depărtarea fabuloasă la care oferă acces copacul mitic nu pune problema sondării, eroul care poate urca înălțimile supreme are întotdeauna vederea lui Păsărilă și privește până în inima sacrului. „Cosmosul a fost reprezentat sub forma unui Arbore, deoarece, întocmai ca acesta, *se regenerează periodic*”³⁷². Parcurgerea acestui traseu vertical revigorează ființa lumii și provoacă întoarcerile la faza incipientă a fertilității universului – copac. Și feciorul care aude plângerea copacului lumii devastat periodic apucă pe un drum mitic, sub protecție solară: „Lua arcul încordat,/ Cel ce-i bun de săgetat,/ Și-o sicreată/ De săgeată./ Toate-n brațe le lua,/ Cărăruia apuca,/ Cărăruia cam sub soare,/ Ca să meargă-n vad la mare” (Dobrogea)³⁷³.

Tot pe un drum, ceva mai mic, li se revelau și neofiților din triburile Zuin, Wiradjuri, Kamilaroi, Queensland în Australia datele secrete: între două construcții rituale se află o „potecă de-a lungul căreia bărbaii tribului – gazdă (inițierile se practicau între două grupuri cu titlul de *intermarrying classes*) plasează diferite imagini și embleme sacre. Pe măsură ce sosesc contingentele tribale, bărbaii sunt conduși pe potecă și li se arată imaginile”³⁷⁴. Pătrunderea în atmosfera inițiată și asimilarea datelor culturale este, în scenariul românesc, mult mai dramatică și „interactivă”. Eroul nu învață despre Strămoșul mitic, ci devine el însuși protagonistul acțiunii temerare. În *Mistricean* I (7), drumul se află „În buricul pământului,/ La mijlocul câmpului”³⁷⁵. Circumscrierea e dublă, deschiderea nelimitată a câmpiei fiind cea în care „circulă zeii uranieni și unde personajele psihopompe atrag după sine sufletele după moarte”³⁷⁶. Spațiul sacru, cel pe care „interdicțiile îl protejează și îl izolează”³⁷⁷, a fost deci găsit, și prin centrul lui trece axa lumii, adică prin *omphalos*. Centralitatea este una a

³⁷¹ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 278.

³⁷² Mircea Eliade, *Tratat*, p. 288.

³⁷³ *La luncile soarelui*, p. 88.

³⁷⁴ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 19.

³⁷⁵ Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 324.

³⁷⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, vol. I, *op. cit.*, p. 333.

³⁷⁷ Pierre Bonte, Michel Izard, *op. cit.*, p. 596.

percepției mitice care simte unde se termină profanul și începe sacrul, și nu a vieții cotidiene al cărei nucleu e vatra. Mai interesant încă e faptul că Mistricean este predestinat prin locul nașterii sale să găsească celălalt tărâm: „Departe, vere, departe,/ Nici departe, nici aproape,/ În buricul pământului,/ La mormântul Domnului,/ La casele leului/ La curțile zmeului,/ Născutu-mi-a,/ Crescutu-mi-a,/ Săvai, Mistricean voinic!”³⁷⁸. Dativul etic, repetat aici și aflat într-o inversiune ce conferă ritmicitate baladei, nu are doar marca apropierei afective a instanței epice, ci, mai ales, circumscrie acțiunile protagonistului destinului general al ființei umane în Lume. Eroul regenerează, prin gesturile lui, întreaga existență în cosmosul salvat și de această dată de revărsarea haosului. Mistricean s-a născut și a crescut pentru fiecare locuitor al profanului.

Sintagmă frecventă în folclor, „nici departe, nici aproape” numește linia de frontieră între nivelurile ontologice, e un *hiatus* spațial, „dincoace de sacru, dincolo de profan” (Ion Șeuleanu). E *omphalos*-ul în care s-a născut Mistricean, același cu cel în care îl așteaptă Șarpele? Știm că omul a fost creat în centrul lumii, acolo unde se află legătura dintre cer și pământ, și că acest centru este marcat de arborele lumii, iar majoritatea arborilor sacri sunt replici ale acestuia. Centrul lumii se află deci pretutindeni³⁷⁹ unde axa mitică unește sferele. În fragmentul de mai sus, focalizarea o face „mormântul Domnului”, indiciu de creștinism. Născut într-un spațiu de trecere, sub dominația fapturilor mitice îmblânzite și devenite totemuri (leul și zmeul, adesea figuri ambigue, interșanjabile), Mistricean nu va avea nici o întârziere în a-și împlini destinul și a se consacra prin luptă.

Nu lipsit de importanță este faptul că și moartea îmbracă forma deplasării spațiale, despre neofit spunându-se că „a murit și a plecat în lumea spiritelor”³⁸⁰. În cântecele ritual-ceremoniale românești, drumul „dalbului de pribeag” este tratat cu mare atenție, pentru a nu rata integrarea în „lumea fără dor”: „Cî noi am venit,/ Cî am auzit,/ Că ești călător,/ Cu roua-n picior;/ Și noi te rugăm,/ Cu rugari mari,/ Cu strigari tari,/ Sama tu sî-ți iei,/ Sama drumului”³⁸¹. Esențială apare la nivel temporal simultaneitatea perfectului compus cu prezentul mitic al plecării către lumea strămoșilor. Avem aici o suprapunere a planurilor profan și sacru, venirea bocitoarelor făcându-se în timpul măsurabil și irevocabil al Istoriei, pe când călătoria defunctului se desfășoară într-o zonă temporală fără durată, a Timpului însuși.

„Călător prin ceea lume” este, așadar, atât inițiatul, care moare temporar și numai din ipostaza depășită a copilului înscris în profan, cât și mortul care merge

³⁷⁸ Al. I. Amzulescu, *Poezii*, p. 323.

³⁷⁹ Mircea Eliade, *Imagini*, p. 53-54.

³⁸⁰ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 104.

³⁸¹ Ion H. Ciubotaru, *op. cit.*, p. 320-321.

către cealaltă jumătate a neamului. „Rupere de nivel prin excelență”³⁸², inițierea se aplică în cele două stadii ale ființei prin aceleași reprezentări, riturile funerare utilizând drumul, poteca, scările, arborele pentru a marca desprinderea de lume.

Similitudinea se păstrează și la nivelul construcției poetice, atât în cântecele ritual-ceremoniale, cât și în balade și descânțece, apărând grupul de versuri ce zugrăvește atmosfera magică a incursiunii: „Pe roo, pe ceață,/ Cu ceața-n spinare,/ Cu roua-n picioare”³⁸³. Cadrul instaurat de rouă dezvăluie noul statut, purificat, al protagonistului și reușita incursiunii sale, dat fiind că aceste picături de apă simbolizează binecuvântarea cerească³⁸⁴. Folosită în medicina populară pentru proprietățile ei terapeutice și magice, roua consacră: la evrei „redă viața osemintelor descărnate, roua lunară, la chinezi, limpezește vederea și oferă posibilitatea de a atinge nemurirea. Nemuritorii din Insula Ha-Tehu, afirmă Liezi, se hrănesc cu aer și rouă”³⁸⁵. Toate aceste transmutații corespund unei rupei de nivel, condiție obligatorie pentru declanșarea inițierii. Credințele legate de obiceiurile funebre și apropierea de veșnicia Eroilor sunt organic legate de funcția de semnal pe care o primește roua. Pășind pe calea ei, flăcăul se îndepărtează de lumea cunoscută și moare, pentru a se putea cufunda în veșnicia modelelor arhetipale. „Roua dă viață și întinerește «Roua ta este rouă de lumină și din sânul pământului umbrele vor învia» (Isaia 26:19)”³⁸⁶. Moartea simbolică a călătorului este răscumpărată, așadar, de rouă, puterea ei venind din „împăcarea opoziției dintre apele de sus și cele de jos, dintre apele pământești și cele din ceruri”³⁸⁷. Viteazul cu mâna de aur, crescut fulgerător și preocupat de recuperarea fraților săi, se pregătește ritual pentru călătoria în infernal: „într-o bună dimineață, se sculă-n revărsatul zorilor,/ se spală-n roua florilor și, intrând în grajd, se uită pe rând la toți caii”³⁸⁸. Eroul civilizator are o legătură puternică cu acest fenomen natural, dat fiind că „într-o mitologie agrară, roua este mană, cea care fecundează, dând forță de creștere semănăturilor de pe ogoare”³⁸⁹. Purificarea are valoare absolută, alături de aur, argint și soare, curățenia sacră a condensului matinal fiind starea urmărită de descânțece: „Să rămâie curat,/ Luminat,/ Ca argintul strecurat,/ Ca-n ziua maica ce-a fapt,/ Ca steaua din cer,/ Ca roua din pământ”³⁹⁰, „El să rămâie curat,/ Luminat/ Ca și roua florilor,/ Ca

³⁸² Mircea Eliade, *Imagini*, p. 60.

³⁸³ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 253.

³⁸⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 174.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 175.

³⁸⁶ Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. II. Traducere din limba germană de Dana Petrache, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 371.

³⁸⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 175.

³⁸⁸ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 42.

³⁸⁹ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 148.

³⁹⁰ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 425.

lacrima ochilor”³⁹¹. Aura sacrală se instituie și datorită ceței, ea anticipând schimbările de statut sau chiar hierofaniile. Și neofitul din colinde trece prin această anticameră a sacrului: „Pe cea luncă mândră-n jos,/ Domnului Domneo!/ Grele neguri s-au slobost./ Dar prin neguri cini se primblă?! Da Todică cu Costică/ Pe cai negri-mpodobiți”³⁹².

Câmpia constituie un *topos* al incursiunii mitice și, dacă adăugăm acest simbol descinderii pe care o întreprinde voinicul călare pe calul său htonian și sepulcral, avem toate mărcile coborârii în infern, loc prin definiție al încercărilor inițiatice. Soarele este în toate speciile folclorice călăuza pribeagului între dimensiunile ființei, așa cum am văzut deja. Cel dispărut are nevoie de însoțirea cu zorii, neofiții merg spre răsărit și se întorc inițiați de pe tărâmul soarelui. Un basm din colecția Ispirescu sintetizează perfect funcția de călător total a soarelui: „el dimineța stă în poarta raiului, și atunci este vesel, vesel și râde la toată lumea. Peste zi este plin de scârbă, fiindcă vede toate necurățiile oamenilor și d-aia își lasă arșița așa de cu zăpușeală; iară seara este mahnit și supărat, fiindcă stă în poarta iadului; acesta este drumul lui obicinuit, de unde apoi vine acasă”³⁹³. Liantul dintre sacru și profan, dintre lumea morților și contingent, apare aici într-o ipostază animistă hipersensibilă la binele faptic, ceea ce îi întărește o dată în plus natura de model eroic pentru flăcău.

Basmul *Viliș Viteazul* din colecția lui Arthur și Albert Schott surprinde pe larg funcția inițiativă a câmpiei. Plecat în căutarea prințesei pe care o visa, feciorul împăratului eliberează pe Viliș și îl ia ca tovarăș de drum. Acesta este un inițiat pentru că știe traseul ritual și îl ajută pe protagonist: „Ajungem acum în Câmpia Dorului, unde o să te năpădească un dor nemaipomenit de casă. (...) Apoi, zise Viliș mai departe, ajungem la Câmpia Plîngerii și ai să simți în sufletul tău toate durerile și chinurile de pe lume. (...) După Câmpia Plîngerii, începu din nou Viliș, trebuie să trecem peste Câmpul Florilor. Acolo sunt mii și mii de flori care ne vor ruga să le luăm cu noi, dar păzește-te să dai vreuncea ascultare, căci dacă ai lua și numai una singură ți-ai pierde capul”³⁹⁴. Înainte de a porni pe acest drum, flăcăul își schimbă condiția umană în una superioară, ce-i va asigura succesul: Viliș îl împinge într-un izvor din care a băut el mai întâi și fiul de împărat iese din apă cu părul aurit.

Cele trei câmpii întâlnite sunt stadii ale inițierii: dorul implică ruperea de uman și de familie, plângerea, așa cum este descrisă, reprezintă suferința inițiativă,

³⁹¹ *Ibidem*, p. 428.

³⁹² *La luncile soarelui*, p. 127.

³⁹³ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 59.

³⁹⁴ Arthur și Albert Schott, *Basmе valаhe сu o introducere despre poporul valаh și o anexă destinată explicării basmelor*. Traducere, prefață și note de Viorica Nișcov, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 159.

mutilarea simbolică prin care se împlinește moartea ființei istorice. În Câmpia Florilor neofitul trebuie să reziste întâia oară impulsurilor și să-și demonstreze natura de inițiat. La fiecare nivel Viliș își ajută tovarășul. Abia după aceste trei câmpii vitejii fac călătoria până la palatul zmeului, ajutați de Sfânta Duminică și animalele ei printre care se numără adevăratul *adjuvant* al inițierii: vulturul mutilat de contactul cu tărâmul sacru. Călătoria voinicului căruia i s-a promis la naștere tinerețea fără bătrânețe și viața fără de moarte parcurge trei câmpii, dintre care cea din urmă e la fel de mirifică. După trei zile și trei nopți de călărit măiestru, flăcăul ajunge pe tărâmul morții: „o câmpie întinsă, unde era o mulțime de oase de oameni”³⁹⁵. Victimele nenumărate ale Gheonoaiei care sălășluiește în pădurea vecină câmpiei sunt, ca și voinicii pieriți pe Cerna în sus, din balada *Iovan Iorgovan I* (6), mărci ale dificultății încercării, dar prezența osemintelor semnaleză în același timp pătrunderea în spațiul strămoșilor. Cea de a doua câmpie este scindată: „o câmpie frumoasă, pe de o parte cu iarbă înflorită, iar pe de altă parte pârlită”³⁹⁶. Pârjolul vine de la Scorpie, focul și smoala vărsate de apariția terifiantă au însă o menire cathartică, anulând distrugerea imprimată prin durată planului uman. Puterea revigorantă a focului este revelată de proliferarea planului vegetal în imediata lui vecinătate, nivelul suprem al bogăției florale fiind atins în ultima câmpie parcursă: „un câmp numai de flori și unde era numai primăvară; fiecare floare era cu deosebire de mândră și cu miros dulce, de te îmbăta”³⁹⁷. Și această câmpie este vecină cu o pădure – cortină pentru sacru, desimea, înălțimea ei și fauna înfricoșătoare marcând ultima stavilă pe drumul spre palatul fără timp. Câmpiile sunt așadar coordonate geografice ale itinerariului inițiat: prin tărâmul morților și prin focul formator, în erupția fertilității dintâi.

Trei **drumuri** au de ales băieții ale căror surori au fost furate de zmei: „unul mergea pă drumu cu doru, unu pă drumu cu jalea și unu pă drumu «cin’ să duce nu măi vine»” (*Cei trei frați*)³⁹⁸. Mezinul pleacă pe cărarea care scoate din lume și ajunge într-o câmpie mare în care se află trei case, cele ale zmeilor care au comis raptul. Sentimentele umane, dacă sunt urmate, îi duc pe călători înapoi la profan. Cel de al treilea drum transformă însă cu totul, este drumul pe care, pășind, neofitul moare („cine se duce nu mai vine”), dar numai pentru a fi născut într-un nivel superior, al eroilor. Câmpia, ca tărâm al lumii de dincolo, găzduiește bestiile agresoare ale universului. Casa de pe „ceea lume” este o ipostază comună speciilor folclorice. Balada *Arian ăl mic I*(30) așază casa mare „cu nouă ușcioare” într-un vad de mare, loc ce implică o posibilă trecere către

³⁹⁵ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 10.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 11.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 12.

³⁹⁸ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 136.

tărâmul în care eroul își găsește nevasta. Strâmtoarea, poartă între lumi, duce la o așezare mitică, prezentă în basmele românești și în cântecele ritual-ceremoniale: „și-acolo la vale,/ Este-o casă mare,/Cu ferești la soare,/Ușa-n drumul mare,/ Strașina rotată,/ Strânge lumea toată”³⁹⁹. Casa de pe cealaltă lume, aflată sub dominație solară, este o altă reprezentare a centrului lumii. Simbolistica inițiată păstrează vie această imagine în memoria culturală a lumii, un exemplu fiind ritualurile din triburile primitive în care candidații, adăpostiți într-o casă anume, ating stâlpul ceremonial și rostesc: „Sunt în Centrul Lumii”⁴⁰⁰.

Locuința luminii constituie o constantă a mentalității arhaice, ea adăpostește atât neofiții, cât și pe cei plecați definitiv în lumea Strămoșilor. „Moartea îmbracă forma deplasării spațiale”⁴⁰¹ și cum moartea simbolică reprezintă condiția consacrării într-o viață superioară, de erou întemeietor, cele două concepții converg. „Dalbul de pribeag” este, pe de altă parte, un neofit și el, trecând spre ultima fază a existenței sale spirituale. Adeseori, cel plecat în călătoria inițiată își întâlnește rudele moarte care devin ajutoare în incursiunea lui. Drumul pe celălalt tărâm este secondat de sufletele inițiate devenite ghid, și tocmai de la acestea află neofiții adevărurile sacre.

Aceeași imagine se află în basmul *Pipăruș Voinic*, cu accent pe rătăcirea inițiată și pe spațiul mitic pe care îl străbate fata de măritat: „Zice că odată o fată s-a pierdut de casă; mergând prin pădure și trecând peste câmpii, s-a pierdut și nu mai știa merge acasă. Apoi ce să facă? Și dă-i încoace, dă-i încolo, prin păduri neumblate de nimeni. Și cum mergea, când a fost odată află o căsucă mică acolo, într-o dungă de pădure”⁴⁰². Trecerea prin cele două tipuri de relief nu lasă nici o îndoială că se parcurge un proces de înălțare a ființei prin pierderea fragilității umane. Întâlnirea cu casa mitică, punct *terminus* al căutării, se face printr-o rupere a timpului măsurabil, dar dilatat în timpul rătăcirii. „Și când a fost odată află o căsucă mică” semnaleză intrarea în timpul sacru în care se produc revelațiile. Construcția creează senzația rupturii bruște și a surprizei de a pași din senin într-o nouă dimensiune.

Câmpia din colinda de fecior are ca stăpân cerbul, și el simbol al renașterii, al reînnoririi⁴⁰³: „Cerbul Runcului,/ Fiara câmpului/ Ș-a pământului” (*Vânarea cerbului* IV,58)⁴⁰⁴. Sintagma este revelatorie, cornuta reprezintă o apariție

³⁹⁹ C. Brăiloiu, *Opere*, p. 113.

⁴⁰⁰ Mircea Eliade, *Sacral*, p. 34.

⁴⁰¹ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 104.

⁴⁰² Pamfil Bilțiu, *Făt-Frumos cel înțelept. O sută de basme, povești, legende, snoave și povestiri din județul Maramureș*, Baia-Mare, Editura „Gutinel” SRL, 1994, p. 61.

⁴⁰³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 290.

⁴⁰⁴ *La luncile soarelui*, p. 102.

numenală a spațiului specific inițierii. Apartenența la htonian face din cerbul care își cântă fala o întrupare zoomorfă atemporală care trebuie re-biruită.

Locul universal al inițierii și cel mai frecvent întâlnit este **pădurea**, a cărei simbolistică vastă se compune totodată din localizarea geografică a rătăcirii și a vânătorii. Ambele modalități de mișcare prin spațiul sacru constituie trasee inițiatice, cu deosebirea că peregrinarea fără direcție face din pădure o instanță superioară, ce dictează evoluția eroului, în timp ce vânătoarea indică o luare în posesie a energiilor locului. Unele colinde doar sugerează că acolo a avut loc confruntarea mitică și prezintă întoarcerea flăcăului ca erou solar: „Cam pe după codru verde,/ Darvunel cu frunza lată,/ Pare sfânt soare răsare”⁴⁰⁵. În colinda tip III 55A *Leul*, spațiul silvestru se dilată pentru a acționa ca un labirint ce ascunde leul, nu Minotaurul: „Plecă june-ntr-o vânatu/ Junelui junel bun!/ În codri ce n-au d-umblat./ Codrii-s mari/ și codrii-s rari./ Tăt umblară cât umblară/ O ziuă mare di vară./ Când fu coala lângă sară/ Dedi-n urma leului”⁴⁰⁶. Eroul reface traseul arhetipal, deși nu cunoaște tărâmul codrilor neumblați în care ființa haosului doarme. În basmul *Porcul cel fermecat*, rătăcirea prin pădure în căutarea soțului se încheie la o casă mitică, în care se pătrunde printr-o mutilare similară celor din triburile de aborigeni: tăierea degetului mic. Moartea implicită este imediat urmată de ascensiunea în planul superior, fecioara intrând pe deasupra în casă, pe scara desăvârșită de sacrificiul ei⁴⁰⁷.

Ciuta, ca dublu totemic al fetei de măritat, este și ea vânată prin pădure: „O stârnii, o otrocolii,/ Prin codrii Solostrului,/ Pân-la apa Oltului”⁴⁰⁸. Colinda tip III 67 A, *Ciutalina*, *ciuta fără splină*, dezvăluie o aducere în contingent a viitoareii mirese, granița dintre lumi fiind marcată în toate culturile de o apă. Alegerea lexicală a termenului *codru* în loc de *pădure* corespunde naturii ascunse a acestui spațiu rezervat încercărilor mitice, prin însăși sonoritatea cuvântului. Terminat într-o vocală închisă, cu cealaltă adâncită între consoane puternice, codrul creează atmosfera clar-obscură a momentelor revelatoare, cu apariții și evenimente sacre. Pădurea, îmblânzită și cunoscută de om, are o sonoritate mai deschisă, specifică sentimentului cu care se pătrunde în ea și astfel conturează opoziția față de principiul masculin. O altă opoziție semnificativă între cele două lexeme este dată de genul gramatical. Limba română a rezervat, în seria sinonimică a substantivelor, esențialul și absolutul pentru genul masculin, în timp ce femininul definește efemerul, cunoașterea profană și limitată. Situația lexemelor *timp-vreme* este similară cu cea din *codru-pădure*,

⁴⁰⁵ Traian Herseni, *Colinde și obiceiuri de Crăciun. Cetele de feciori din Țara Oltului (Făgăraș)*, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 1997, p. 292.

⁴⁰⁶ *La luncile soarelui*, p. 69.

⁴⁰⁷ Vezi Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 61-62.

⁴⁰⁸ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 67.

cel dintâi delimitând un spațiu consacrat, de o vechime vecină cu veșnicia, în timp ce pădurea ține de familiar.

Trecerea dintre lumi este mediată de pădure, ea despărțind tărâmul celor morți de cel de aici și cum condiția neofitului este cea a unui mort la nivel simbolic, este necesar ca acest spațiu să fie parcurs. Funcția în discuție trimite la obiceiul arhaic de a expune trupurile morților în copaci. Pădurea a devenit astfel spațiul spiritelor strămoșești și copacii-oameni au creat sentimentul dendrolatriei. Într-un basm cules de Constantin Mohanu imaginea pădurii-cimitir este foarte intensă: „A trecut pântr-o pădure mare, a trecut. Eee! Acolo-n pădurea aia era trupuri de oameni morți. A ieșat de-acolo, a dat într-un oichi de poiană, era capete de oameni, era capete de oameni. A dat în altă pădurice, a dat în altă pădurice, era numai sânge, era...” (Poiana – Vâlcea)⁴⁰⁹. Voinicul ajunge aici după ce trece poduri de aramă și argint, fapt din plin semnificativ, fiindcă podul este un liant între lumi. Scena macabră descrisă de basm poate fi explicată și ca o mărturie a decorului inițiativ în care probele au fost ratate de candidați anteriori. Odată încheiată această etapă, eroul va atinge destinația călătoriei sale și se va confrunta cu principiul malefic. Relieful și încărcătura lui thanatică se diminuează, din pădurea mare plină de trupuri se merge într-o poiană numai cu capete (depozitare magice ale puterii) și se ajunge într-o pădure tânără, stropită doar cu sânge. Reușita trecerii și botezul inițiativ se definitivează odată cu gestul calului de a bea lichidul uman al vieții, semn că el aparține acestui tărâm sepulcral. Din nou repetițiile construiesc un efect de hiperbolizare și de aglomerare a descrierii prin insistarea asupra elementelor ei componente.

Tot în colecția de basme din Țara Loviștei pădurea înglobează elementul acvatic ca depozitar al existențelor virtuale. Lacul se află la o răscruce, loc ce face legătura verticală între lumi, motiv pentru care trecerea este protejată în creștinătate de troițe: „Într-o sară, l-apucat noaptea într-o pădure pă copil. L-a apucat noaptea acolo într-o pădure. Acolo un lac mare, la o răspântie de drumuri, știți cum sînt răsucite drumurile. Acolo un lac – cum să zăce o gărlă mare – el ce să facă? A auzat acolo ceva vorbind urât în gărla aia, în lacu ăla”⁴¹⁰. Reluarea lexemelor concentrează discursul și atenția ascultătorului pentru care se manifestă o atenție mare, ca nu cumva ceva să rămână neînțeles în poveste. Lacul este dominat de spirite negative, canalul de comunicare între lumi fiind aici larg deschis. Funcția de cortină pentru începutul timpului sacru și revenirea în profan este vizibilă într-un basm din Chirculești, Vâlcea, unde pădurea atemporală constituie decorul pentru hierofaniile inițiatice: „...o pădure mare cu copaci grooși-groși!...de nu era în puterea omului să-i fi cuprins în brațe, și înalți

⁴⁰⁹ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 172.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 140.

de nu le puteai vedea vârfurile să fi avut cinci perechi de ochi”⁴¹¹. Fiorul mistic trezit de pădurea în care poposește vulturul cu rol de maestru inițiator are la bază depășirea limitelor omenești, puternic subliniată în text. Reîntoarcerea în universul cunoscut, după parcurgerea traseului uranian, modifică și pădurea prin care trece eroul înainte de a ajunge acasă: „...o pădure mare, verde și răcoroasă”⁴¹². Ea a devenit un spațiu vegetal proaspăt ce recompensează inițiatal istovit, nimic din pietatea dendrolatrică anterioară nu mai tulbură spiritul.

Cel mai frecvent însă spațiul silvestru apare doar menționat, ca popas imediat începutului inițierii, după care evenimentele își urmează cursul și întâlnirile miraculoase se produc. Procesul inițiativ din triburile primitive și ale altor civilizații din lume în care neofitii erau duși în pădure pentru a cunoaște adevărurile supreme este similar cu cel sugerat de textele folclorice românești, fapt care integrează literatura tradițională în mentalul arhaic universal. Ipostaza pădurii ca loc al „pedagogiei arhaice”, după cum numește Octavian Buhociu inițierea, apare într-un basm din Cerișor, Hunedoara, în care feciorul este mormit de diavol (ipostază recentă a inițiatorului monstros) la o școală ivită în pădure: „Omu șt’ie că-n pădurea asta nu iera școli, mai trecuse iel p-acolo d’e mult’e uori. (...) Mersă vo cîțva pași, să făcu o poiană frumoasă, o școlă acolo ca on palat, plin d’e băieț acol îmbrăcaț frumos, băieți frumoși”⁴¹³. Tatăl neofitului va încerca să regăsească spațiul decupat din geografia profană, dar îi va fi imposibil, până la împlinirea timpului ritual.

În basmul *Vizor, craiul șerpilor*⁴¹⁴, un păcurar pleacă în căutarea șarpelui pe care l-a salvat, pentru a-și primi răsplata promisă și acest fapt va conduce la aflarea miresei. Îndrumat de un stăvar, un văcar, un păcurar și un porcar, deci de oameni ale căror ocupații istorice implică o cunoaștere a lumii prin deplasare și explorare, eroul află intrarea în lumea cealaltă printr-o trecere matricială: „o groapă în pământ”. Este nevoie de o întoarcere în pânțele lui *Terra Genetrix* pentru ca neofitul să se nască din nou. Groapa figurează purificarea de natura perisabilă și permite re-apariția nemediată de om, din însăși substanța perenă a pământului. Semnalul coborârii sub pământ este dat de paznicul mitic de la intrare: „o cățălușă cu măsălele dă oțal și cu dinții dă fier și ea nu șede dîn lătrat, și zăua și noaptea. Când oi auză-o că n-a mai lătrat, ea să culcă. Și vez’ că-i o găurice mică-n pământ – tu să intri pă gaura aia cu cal cu tot. Ș-acolo dai de zână” (Voia – Dâmbovița)⁴¹⁵. În alt basm, Chipăruș coboară trei zile pe funie sub

⁴¹¹ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹² *Ibidem*, p. 38.

⁴¹³ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 494.

⁴¹⁴ Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 125.

⁴¹⁵ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 175.

pământ⁴¹⁶, drumul în adâncuri completând axa lumilor parcursă alteori un an întreg pe verticală.

Intrarea într-un pântec de **munte** este și mai evident un semn al incursiunii în sacru. Muntele constituie un simbol privilegiat din acest punct de vedere, în numeroase culturi fiind identificat cu Centrul Lumii: „Meru în India, Haraberezaiti în Iran, muntele mitic numit «Muntele Țărilor» în Mesopotamia, Gerizim, căruia i se spunea și «Buricul Pământului» în Palestina”⁴¹⁷. În basmul cules de Ovidiu Bârlea remarcăm ieșirea din pustietatea cathartică a stadiului primar de inițiere și pătrunderea în matricea minerală: „To mergând așa pâm pusti-etàți, ani întregi, încă nu mai avea nevoie dă hrană, a intrat într-o peșteră-așa, în drum, în stânga piatră, în dreapta piatră, cât vedea cu okii numai piatră, seninuri dă pietri! – Cum ar hi pă Dumbăicioara, la noi aici în Rumânia, ieste o peșteră, cât vezi cu okii numa piatră – încă o fânu și-iei drumu ăla drept înainte” (Bughea de Sus – Argeș)⁴¹⁸. Protagonistii, o soră și un frate care păesc spre adolescență, sunt conduși pe un drum fără variantă. Ei ajung la un perete care închide căarea orizontală în munte și creează necesitatea urcușului: „Să zărea niște lumini, ca soarili, d-asupra-acolo, al colțului dă piatră”⁴¹⁹. După urcușul chinuitor care îndeplinește condiția suferinței într-o inițiere, tinerii ajung în împărăția diavolilor, aflați în străfundurile pământului. Inversiunea planurilor sus-jos arată clar abolirea spațiului fenomenal.

Frații nu au mai avut nevoie de hrană prin pustiu fiindcă schimbarea a avut deja loc și ființa istorică a dispărut. Odată povestirea ajunsă la intrarea în munte imaginea devine foarte vie prin invocarea privirii și prin reluarea obsedantă a elementului de peisaj. Piatra devine cer în sintagma „seninuri de piatră” și ascultătorul simte tactil izolarea în rocă. Când povestitorul consideră descrierea prea abstractă, el compară planul sacru cu cel familiar, dar are grijă să le delimiteze precis „la noi aici în Rumânia”. Același informator, solicitat peste o lună să spună povestea din nou, renunță la trimiterea în profan, dar accentuează mineralul: „Li s-a făcut un drum, pân niște k’iei dă bolovani, stană dă piatră în dreapta, stană dă piatră-n stânga; și drumu pânre bolovanii ăștia; d’aseninari dă piatră, până-n slava cerului. Zărea seninu cerului, și bolovanii!”⁴²⁰. Construcția pasivă care apare odată cu deschiderea drumului sugerează în mod evident un scenariu construit de către o instanță inițiată care controlează procesul încercărilor, de unde și fermitatea cu care se derulează traseul. Protagonistii înșși știu cum să ajungă la peșteră, așa cum în balade voinicul nu ratează

⁴¹⁶ Vezi I. Oprea, *op. cit.*, vol. I, p. 114.

⁴¹⁷ Mircea Eliade, *Sacru*, p. 36.

⁴¹⁸ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 162.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 163.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 162.

niciodată drumul ascuns pentru neinițiați, dar, odată ajunși la stadiul lui *regresum ad uterum*, ei urmează un itinerariu pre-construit. Ieșirea din lumea cunoscută este sugerată într-un basm din Bughea de Sus, Argeș, prin refuzul locurilor reperabile și așezarea la marginea universului familial, despărțit de orice e dincolo printr-o apă: „Jji loară iel hrană pentru mai multă vreme, ij loară zîo bună și plecară. A iși dă la Cîmpulung, și-a intra la București. Nu i s-a părut frumoz niči acolo. Așea mai dăparte. A ajuns la marginea țării. Acolo un orașel mai mic, mai drăguț. «Aičea ie dă mine!» Lângă o apă mare”⁴²¹. Neofitul are informația interioară necesară pentru a identifica spațiul ritual și pașii lui nu confundă niciodată cărarea. Atunci când rătăcește temporar drumul, regăsirea locului inițial implică mutilarea ca însemn al superiorității căutate.

Și în colinde contactul cu mineralul și muntele, ca spațiu superior universului ordonat, trece dincolo, având o condiție similară cu cea a podului. Vânătoarea flăcăului se face „Peste munți/ Cărunți,/ Pe sub stânci/ Adânci,/ Pân la Pod-de carne,/ Că n-a fost de carne,/ (...) Pân la Pod-de os/ Că de os n-a fost”⁴²². Vocea lirică este a ciutei proaoce din colinda tip III, 65. Ea știe că podurile vor fi făcute din înseși trupurile căprioarelor, sacrificarea animalelor asigurând flăcăului consacrarea care încheie drumul inițial cu o revenire din planul înalt. În colindele de flăcău, spațiul din care trebuie să ajungă voinicul implică mai ales o ascensiune, deci o ieșire din contingent: „Lerului/ Pi-on picior de munte,/ Pe petre rotunde,/ Suie și scoboară/ Cerbu-n trestioară”⁴²³. Acest tip de colindă, clasificat de Monica Brădulescu ca *Vânarea leului* III, 58, are la bază motivul falei cerbului – ca ipostază zoomorfă a haosului. Strigătul și neliniștea lui („Suie și scoboară”), adevărată fierbere a forțelor infernale, are menirea de a lansa provocarea pentru confruntare. Cerbul se află pe un munte izolat într-un decor mineral, devitalizat, și absența eroului ar putea cauza extinderea pietrificării. Foarte interesant apare faptul că timpul prezent este singurul folosit în redarea traseului și a luptei inițiatice, având puterea de a unifica ascultătorul cu personajele scenariului mitic și de a transporta subiectul căruia i se cântă/povestește direct în timpul sacru. Dinamismul evenimentelor atinge vârful odată cu acest timp verbal și prin frecvența mare a verbelor.

O altă întrupare a neantului ce va fi îmblânzită și deci transformată social este leul, al cărui lăcaș păstrează coordonatele sacre: „Luai urma leului/ Și-o luai și o aflaiu/ Colea-ncoaci, colea-n coleare,/ Colea-n vârful munților./ Sub poalele brazilor./ Găsii leul adormitu,/ Adormit, nepomenitu”⁴²⁴. Urcușul neofitului este implicit și presupune aici o „citire a semnelor” sacralului în profan.

⁴²¹ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 564.

⁴²² *La luncile soarelui*, p. 100-101.

⁴²³ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 58.

⁴²⁴ *La luncile soarelui*, p. 70.

Urna leului, răzleață, obligă pe flăcău să se rupă de lume și să ajungă într-un spațiu de frontieră între dimensiunea universului și cea a neantului, caracterizat de amorfire precosmogonică. Repetiția adverbului de loc are sonorități de incantație care rupe dimensiunea concretă a spațializării și așază acțiunea în nedeterminatul accesibil doar în timpul inițierii. Somnul animalului mitic este „nepomenitu”, explicația acestui atribut constând, după Mihai Coman, în etimologia lui „a pomeni”, care inițial însemna „a trezi”, ceea ce face somnul leului „fără de capăt, adică unul mortuar”.⁴²⁵ Este o stare de letargie specifică forțelor haosului, forțe menținute, prin practici magice, în stare de non-manifestare. Inerția proprie ființelor care întruhidează stihiiile este contagioasă; atât în basmele românești, cât și în cultura universală există proba somnului pentru erou.

Aflați în plan profan, feciorii din basmul *Cei trei ciobani și zmeul* din colecția lui Pamfil Bîlțiu sunt conduși de zmeul cu aparență umană pe tărâmul confruntării mitice: „Să ieu fraț’ ci mai mari cu zmau-nainte p-on vârv de munte, să duc, să duc, să duc și iară să duc. (...) Când ajung oile într-un loc la o poartă mare și frumoasă, zmau deștinde poarta și era un râț frumos și o poiană ca aciee de să tât vez! Și era și iarbă multă, iarbă verde era”⁴²⁶. Vârful de munte marchează granița absolută a universului ordonat și depășirea ei este semnalul unei intrări în atemporal. G. Călinescu remarcă specificitatea pentru basm a „vagului toponimic, a lipsei de determinațiuni geografice precise, a incommensurabilității și a distanței compute mistic”⁴²⁷. Exclamația referitoare la poiana zmeului face din ascultător un martor al vizualizării și-l convinge iremediabil de fabulosul spațiului în care neofitul (fratele cel mic este singurul care reușește) a ajuns. Imaginea paradisiacă este în acord cu mentalul păstoresc, pe de o parte, căci reprezintă un loc ideal pentru pășunat – un șes cu iarbă multă pe marginea unei ape curgătoare, dar, pe de altă parte, semnifică trecerea dincolo de granița lumii marcată precis de o apă. Același spațiu caracterizat de vegetal și acvatic îl întâlnim într-un descânteac care desface vrăjile *de urât*: „Plecai în luncă/ Spri Sfânta Duminică/ Plecai pi drumu mari/ Spri sfântu soari răsari./ Pi poteci nicalcați/ Pi roua niscuturati” (Botești – Suceava)⁴²⁸. Recunoaștem în acest fragment concentrate toate mărcile deja familiare din celelalte specii folclorice: câmpia, ajutorul divinității autohtone, drumul mare al inițierii, direcția solară pe care mai ales defunctul trebuie să pășească, domeniul sacru, neatins și neparcurs, destinat doar neofitului. Transcenderea de lungă durată a nivelurilor identificabile în basmul despre ciobanii ademeniți de zmeu este dată de repetiția verbului *a se duce*, care are în plus față de *a merge* conotația unei fracturi față de stadiul

⁴²⁵ Mihai Coman, *op. cit.*, p. 37.

⁴²⁶ Pamfil Bîlțiu, *Poezii*, p. 500.

⁴²⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 285-286.

⁴²⁸ Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 367.

anterior, motiv pentru care este folosit și ca sinonim al verbului *a muri*. Condiția neofitului în acest sens este similară. Atât eroul de basm, colindă sau baladă, cât și defunctul călătorește spre o altă dimensiune a ființării, dezlegându-se cu totul de cea anterioară. Poarta din basmul în discuție separă domeniul sacrului, imaginat ca o grădină minunată, de drumul inițiat și astfel marchează punctul *terminus* al lumii. Proliferarea vegetației („și iarbă multă, iarbă verde era”), la fel ca în colinde, ne anunță că suntem în plin haos. În alt basm chiar ultima dorință a împăratului muribund, formulată ca blestem pentru fiii săi, asigură parcurgerea drumului ascensional: feciorii au îndatorirea de a vâna pe muntele Sânauli. „Ș-o luat straii d’i priminială/ și ban’i d’i keltuială/ și ficari ș-o luat cît’i on cîni cu dînsu. Ș-au plecat tri zili și tri nopț. La tri dzili și la tri nopț, o agiuns pi vîrvu munt’elui Sînauli”⁴²⁹. Drumul durează un număr fix de zile care acționează ca un ciclu formator. Odată ajuns în punctul extrem al creației, flăcăul este pregătit pentru confruntare. Repetarea intervalului de timp petrecut pe drum subliniază ieșirea din coordonata profană a lumii, deși începutul incursiunii ar părea să fie unul obișnuit. Timpul ficțional este redat aici la perfect compus, spre deosebire de fragmentul anterior, caracterizat de vivacitatea indicativului prezent. Dar puterea perfectului compus de a surprinde o acțiune încheiată și limitată curgerii de neoprit a timpului profan se oprește la întâlnirea cu dimensiunea mitică. Când povestirea ajunge la spațiul montan, se instaurează prezentul mitic, acțiunile nu se mai scurg, înșiruindu-se cauzal, ci refac scenariul arhetipal. Tot o dorință testamentară trimite spre piscul de munte pe feciorul cel mic, singurul care primește un nume și aceasta numai în momentul în care începe incursiunea inițiată. Tatăl în agonie cere să i se facă pe mormânt un foc din 99 de care de lemn și 99 de care de paie. „Se uitară feciorii în toate părțile, doar vor vedea undeva o zare de foc, dar nicairi nu văd, numai într-un vârf de munte. – Ei, zice cel mai mic, voi stați aici, că eu merg după foc, colo-n munte, unde se vede zarea. Feciorul acela era Crâncu, vânătorul codrului”⁴³⁰. Perfectul simplu are și aici menirea de a pune în relief acțiunile prin exprimarea unei anteriorități imediate ce conturează și mai limpede faptele desfășurate sub ochii noștri, prin puterea întemeietoare a prezentului. Motivul căutării focului, întâlnit în toată mitologia universală, este motorul traseului inițiat ca element civilizator de natură ignică. Aflat în vârful muntelui, focul capătă conotația unui dar sacru care necesită un proces de înălțare a ființei.

Spațiile inițiatice analizate fac trecerea spre tărâmul confruntării arhetipale, „spațiu htonian al teluricului prodigios ce abolește legile existenței contingente, lume ce însumează bivalența malefic – benefic, fertilitatea legată de prezența *«Terrei Genetrix»*, dar și a maleficului, moartea ce devine aici element

⁴²⁹ Ovidiu Bărlea, *Antologie*, p. 275.

⁴³⁰ Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 151-152.

ritualic, intervenind ca separare de existența anterioară a eroului”⁴³¹. Locurile rituale formează o axă a verticalității și orizontalității, drumul spre sacru pe munți, arbori ori prin gropi și prăpăstii, opunându-se cărărilor deschise prin câmpii, păduri și staticului instaurat de casa solară. Împreună, cele două forme de pătrundere în mit descriu totalitatea sondării și fac dimensiunea sacră să irumpă în profan.

Confruntarea mitică

Separat de contingent și eliberat de fragilitatea existenței profane, eroul este acum pregătit pentru punctul culminant al inițierii: înfruntarea apariției terifiante care amenință creația. Cel mai adesea drumul îl duce spre est, în întâmpinarea soarelui călăuză pentru cei ce transcend lumile. „Estul este valorizat pretutindeni deoarece răsăritul soarelui simbolizează lumina spirituală salvatoare, nașterea sau nemuirea, în timp ce Vestul, loc al apusului, simbolizează rătăcirea sau moartea”⁴³². Momentul hotărâtor este însă la asfințitul soarelui, când e aflată calea către sacru sau este înfrânt monstrul. Fecioara alungată își găsește traseul eliberator odată cu încheierea drumului diurn pe boltă: „rămânând singură, Naramza rătăci de acolo până acolo prin bungetul al mare de pădure. Pe la apusul soarelui, dete Dumnezeu de-ntâlni o potecă și apucă pe dânsa. Merse, merse și iar merse, pân’ ce se pomeni dodată înaintea porților unor case mari și frumoase. Pasămite ajunsesse la locașul zmeilor”⁴³³. Tot o epifanie are feciorul din colinde, pornit în căutarea leului distructiv: „Vâna ziua, toată ziua./ Zi de vară până-n seară./ Când fuse seara-n diseară,/ Găsi Leul de-adormitu,/ De-adormitu cu fața-n sus” (Topolog – Tulcea)⁴³⁴. Imaginea poetică a momentului crepuscular fixează cu precizie clipa descoperirii, aparenta tautologie împărțind de fapt momentul înserării aflate la început, seară și înnoptare. Scăpătarea soarelui aduce revelarea fiarei neantului, ceea ce a condus la decodarea scenariului inițiat în cauză drept „confruntare dintre forțele luminii și cele ale întinericului”⁴³⁵. Poziția nefirească a leului dormind ține de inversarea principiilor, dezordinea lumii și inerția somnolentă a haosului sunt întrupate în felina atipică pentru acest areal geografic. Lupta strânsă cu leul se încheie în „cap de sară”: „Când fu soare pe apus,/ Rupsă june pe leu/ Cum îl

⁴³¹ Ruxandra Ivănescu, *Paradisul povestirii – memorie și realitate trăită în povestirea tradițională*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004, p. 45.

⁴³² Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 63.

⁴³³ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 168.

⁴³⁴ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 43.

⁴³⁵ Vasile V. Filip, *Universul colindei românești (în perspectiva unor structuri de mentalitate arhaică)*, București, Editura Saeculum I.O., 1999, p. 285.

rupse./ Jos îl puse./ Zgardă-albă-n cap i-o puse” (Lăpușnic-Ilia – Hunedoara)⁴³⁶. Perfectul simplu al verbelor predicative sacadează secvențele înfruntării, desfășurate cu rapiditate mai mare decât dacă ar fi fost ales imperfectul. În acest ultim caz, confruntarea sugerează o durată mai mare și un efort echivalent. Apusul aduce rapid deznodământul bătăliei care a definit o zi cu valențe de eră. În basme, lupta cu zmeul este egală până la dispariția soarelui: „Se luptară./ se luptară/ zi de vară/ până-n seară” și se decide ulterior, cu ajutorare năzdrăvane. G. Călinescu consideră că motivul morții la asfințit „trebuie legat de condiția în care mor în general ființele telurice. Ele sunt întărite de puterea solară, răceala nopții fiindu-le fatală”⁴³⁷. Victoria ar fi, în acest caz, una circumstanțială și lasă tânărului doar meritul de a-i fi ținut piept bestiei până la sfârșitul zilei, când ea se stinge de la sine. Explicația este infirmată și de moartea eroului la apus, după cum întâlnim în balada III (196) *Miorița*: „Și mi s-au vorbit./ Și mi s-au șoptit/ La apus de soare/ Să mi te omoare./ Supt poale de munte./ Prin crânguri tăcute./ Oi când aromesc/ Și câini ostenesc”⁴³⁸. Momentul ales aici vrea să se sustragă privirii divine (aruncate pe pământ prin soarele de pe boltă) și vigilenței companionilor canini. În *Misticean I*(7), soarele ia cu el în lumea morților și pe voinicul înghițit de șarpe: „Sui soarele la prânz./ Trăgea moarte cu mult plâns/ Veni soarele la ameazi./ Trăgea moarte cu necaz./ Iar când fu pe la chindie./ Trăgea moarte cu mânie./ Soarele mi-a scăpat./ Mistricean a răposat” (Celei – Gorj)⁴³⁹. Gradația psihologică a conștientizării morții aparține unei observații ascuțite, care integrează existența umană în mersul universului. „Un erou solar este în sincronism cu cosmosul. După mersul soarelui se scurge și viața lui”⁴⁴⁰. Soarele este cel mai mare ghid psihopomp și plecarea din această lume, fie că e pentru a pătrunde în sacru și a revigora creația, fie că sufletul merge spre „țara fără umbră”, trebuie făcută cu lumina protecție. Victoria și moartea la apus reprezintă fațete ale aceleiași valorizări: soarele este catalizatorul și călăuza transformărilor existențiale, absența lui predis pune doar la haos și nediferențiere a materiei, după cum am văzut în drumul orbecăit de Mistricean în altă variantă. Apusul soarelui este răscumpărat de prinderea/ uciderea ipostazei zoomorfe a întinericului, ceea ce deschide o nouă eră a luminilor creatoare pentru universul ordonat.

Bestiarul arhetipal este unitar în cele trei specii care surprind bălăia pentru cosmos. Putem generaliza astfel observația lui Gheorghe Vrabie privi-

⁴³⁶ *La luncile soarelui*, p. 76.

⁴³⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 45.

⁴³⁸ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 496.

⁴³⁹ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁴⁰ Vasile Lovinescu, *Interpretarea ezoterică a unor basme și balade populare românești*, București, Editura Cartea Românească, 1993, p. 169.

toare la dușmanii eroului din basme: „Numerosului șir de personaje, eroi, actanți li se ridică împotriva, în tot ce vor să întreprindă, *opozanții*. Cei dintâi cresc în valoare cu atât mai mult cu cât cei din urmă sunt mai puternici, devin mai ingenioși, parând lupta; cei dintâi sunt mai iubii pentru felul de a acționa și de a fi, cu cât adversarii lor sunt mai vicleni și mai perfizi”⁴⁴¹. În balade, trei din cele cinci forme ale zmeului aparțin, nu întâmplător, ordinului ofidian: șarpele lui Iovan și Mistricean și Scorpia din fântână sunt de departe aparițiile cele mai expresive. Acestora li se adaugă demonul cu o formă specific balcanică în figura Sălei Samodiva și ființa acvatică ce sălășluiește în Vidros. Șarpele cosmic, ipostază prezentă în *Iovan Iorgovan* I(6), este prezentat în legătură directă cu spații sacre implicite: „Atunci de p-o piatră/ O hală s-arată,/ O hală cumplită,/ Jos încărlogită,/ Fata, cum vedea./ Ea îl cunoștea/ Că șearpe era;/ Spaima o prindea,/ Tare că-mi fugea/ Și tare țipa”⁴⁴², „Iel c-auzâtî/ Munte ocolit,/ Șarpe-ncolăcîti./ De-o hală de șarpe,/ Scoate cap la țară/ De-ș ia o vâcșoară,/ Iar o vacă grasă/ Și-o față frumoasă”⁴⁴³. Monstrul („hală”) creează un fior intens, caracteristic unei „hierofanii a sacralui natural, material”⁴⁴⁴, care nu poate apărea decât în așa-numitele *haunted places*, peșteri, izvoare, sau cum vom vedea în baladă mai departe, pietre ciudate care, potrivit lui Wunenburger, dau naștere sentimentului sacralui⁴⁴⁵. Personaj specific genezei, șarpele lui Iovan este similar lui Midgard din cosmogonia germanică⁴⁴⁶ și lui Ananta din filosofia orientală, căci înconjoară axa lumii⁴⁴⁷. Prin atemporalitatea sa, „hală” este și legătura cu strămoșii mitici, aspect relevant de piatră de pe care apare, un posibil „substitut al corpului” în care se întrupau sufletele morților, după Mircea Eliade⁴⁴⁸. Asocierea se întâlnește în numeroase culturi arhaice, în care șarpele este considerat „simbolul lumii de jos și al împărăției morților”⁴⁴⁹. Energia cumulată este maximă, ea conține forța generatoare de cosmos de la prima ordonare a lumii și pe cele ale eroilor culturali. O caracteristică în plus a lui *ophis primigenius* este cea de agresor periodic al socialului, ceea ce conduce la nevoia înfrângerii lui repetate. Precum un „balastr de cetate”, el își ia birul în forma unei vaci grase și a unei fecioare. La fel cu cerbul din colinde ce distruge vile și ogoarele, actul devine o provocare a umanului și un test dacă oamenii se mai ridică la nivelul înaintașilor. Inițierea are aici cote extreme din punct de vedere tensional. Soarta

⁴⁴¹ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁴² Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 313-314.

⁴⁴³ *Idem*, *Cântece*, p. 33.

⁴⁴⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 298.

⁴⁴⁵ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴⁶ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 271.

⁴⁴⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 299.

⁴⁴⁸ Sabina Ispas, *Cântecul*, p. 67.

⁴⁴⁹ Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 432.

întregii lumi depinde de vitejia lui Iorgovan, singurul care poate afla terifianta hierofanie „de la brâul pământului”⁴⁵⁰.

În *Mistriceanul I*(7), blândul șarpe al casei capătă factură cosmică: „Pui de șearpe sugă-mi-te,/ De sub talpa casei noastre!/ Șearpele, dac-auzea,/ El era ca undrea, Cu Mistricean că creștea./ Săvai Mistricean de doi ani,/ Și Șearpele tot de doi ani;/ Săvai Mistricean de trei ani;/ Și Șearpele de trei ani;/ Și crescură pân' la zece,/ Și din zece nu mai trece!/ Șearpele-n coadă să lungea/ Și în căpătână să mărea;/ Iar, trupul, mare, să făcea/ Aproape cât butia!/ Zău, mi te prindea groaza!/ Loc sub talpă nu-mi avea./ De la zece ani pleca,/ De sub talpă el ieșea,/ Casa trei zile urla!/ El, mare, unde-mi mergea?/ În buricul pământului,/ La mijlocul câmpului”⁴⁵¹. Importantă apare și strânsa legătură a șarpelui cu balaurul, cei doi termeni aflându-se în unele variante într-o relație de sinonimie evidentă: „Pui de șearpe sugă-mi-te,/ Pui de șearpe balaur/ Cu ochii ca de tauri,/ Cu trei coade de aur!”⁴⁵², „Că iată se pomenea/ C-un balaur veninos,/ (...) Hainele și le rupea/ Și pe șarpe-l blestema”⁴⁵³, „Pui de șarpe balaur,/ Cu solzii mare de aur”⁴⁵⁴. Pe lângă evoluția paralelă a voinicului cu șarpele, cel din urmă pare să fie complet izolat sub talpa casei, loc bazic (Vasile Lovinescu) ca și „buricul pământului/ La mijlocul câmpului”. Așa se poate explica transformarea în balaur, condiționată de „recluziune, fuga de om, de orice viețuitoare, de lumina soarelui chiar”⁴⁵⁵, după zece ani inițiatice, în baladă. Ipostaza ofidiană din *Mistricean I*(7) combină simbolul șarpelui protector al casei, întâlnit și în mitologia greco-romană sub forma lui *genius loci* cu implicații ce țin de cultul strămoșilor, al căror totem este aici șarpele. „Atributele comune cu anticele divinități ocrotitoare ale *vetrei*, de tipul Larilor domestici, zeului Lateranus, zeiței Mania, Manilor și Penaților latini”⁴⁵⁶ fac din dușmanul ofidian o apariție complexă ce acționează și ca limită extremă în Centrul Lumii. În basmul *Dobrița*, șarpele „insistă” să fie adus în plan domestic, ipostaza lui de *genius loci* implicând o mișcare dinspre exterior spre nucleul existenței cotidiene: „Și mergând la-vânătoari el, ieșă un șarpi mari-nainti. Când să ducea la-vânătoari, ieșă șarpili acela-nainti. Și mergând așa, ce zice-mpăratu? 'Ce: «Doamne, zăce, eu pui mâna pă șarpile ista și-l aduc acasă». L-a luat șarpile și l-a băgat în pimniță. Și-l țânea închis acolo c-un lacăt cât pumnu. Ș-a plecat la-vânătoari”

⁴⁵⁰ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1985, p. 522.

⁴⁵¹ *Balade populare*, p. 324.

⁴⁵² Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 40.

⁴⁵³ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 499.

⁴⁵⁴ Lucia Berdan, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁵⁵ Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 209.

⁴⁵⁶ Ion H. Ciubotaru, *Considerații asupra arhitecturii populare din satul Gherăiești, județul Neamț*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei, III, Iași, 2003, p. 134.

(Voia – Dâmbovița)⁴⁵⁷. Funcția narativă a împăratului se încheie aici, fiul lui va fi cel care eliberează șarpele din lăcașul sepulcral și călătorește pe spatele acestuia nouă mări, nouă țări, nouă ape curgătoare. Blestemul mamei integrează pe Mistricean într-un ordin mitic și astfel gestul nu mai pare exagerat. Șarpele, balaur prin dimensiuni, nu poate zbura, dar se deplasează cu viteza celui urmărit de Iorgovan și are „trei coade de aur”. Metalul prețios (în prezență hiperbolică și în descrierea solzilor) și numărul magic dezvăluie o ființă totem, ce își revendică neofitul pentru a recrea modelul sacru, antro-po-ofidian.

Balada *Scorpia* I(8) aduce în scenă două personaje în aparență ofidiene. Scorpia și Samodia (fiul ei capabil să se metamorfozeze în voinic) ademenesc trecătorii ajunși întâmplător „în inima câmpului” să intre în fântână pentru a fi devorați. „Strategia” se bazează pe lăcomia feciorilor destul de naivi să coboare în puț pentru a căpăta galbenii voinicului, trădat totuși de aparența lui profund nefirească: „Între furcă și-ntre puț/ Zace-un tinerel voinic,/ Cu capul la răsărit,/ Cu picioarele la vânt;/ Ficații i-au putrezit,/ Rinichii i-au mucezit./Că zace pe paie ude”⁴⁵⁸, „Între furcă și-ntre vizduri/ Zăcea un tânăr voinic,/Zace-n tină și-n morcilă/ Și pă nas venin că-i pică,/ Și pă gură sânge-i cură...”⁴⁵⁹, „Între furcă și-ntre puț/ D-un voinic, cu chip drăguț,/ Lung îmi șade tolănit/ Cu fața spre răsărit,/ Tot cu haine verzi pe trup,/ Tot cu nasturi mici la pept,/ (...) – D-alei, neică, neiculiță,/ Cu ochii mici de șarpe criță,/ Voinicel cu chip drăguț,/ Dintre furcă, dintre puț,/ Ce-mi stai, neică, tolănit/ Cu fața spre răsărit?”⁴⁶⁰. Fântâna are aici valoarea unui canal către infernul figurat de burta Scorpiei, fiindcă e neprotejată de simboluri apotropaice și se află în *no man's land*, departe de social și ordine. Singuri neofiții pot ajunge aici, căci oamenii care au făcut deja saltul existențial nu reușesc să refacă traseul magic. „Puiul” Scorpiei „zace” lângă fântână, verbul trădând starea intermediară între moarte și viața umană. Ulterior adevărata natură a Samodivei va fi clară, inclusiv la nivelul lexemelor, dar ea nu va surprinde, căci lungirea, hainele verzi și nasturii de forma solzilor, ochii mici, metalici, și mediul umed al noroiului de dinainte de geneză au prevenit cititorul din timp. Cedarea organelor vitale, veninul și sângele care curg pe chipul altminteri „drăguț” al voinicului arată incompatibilitatea pe care exponentul stihilor o are cu ființa umană. Fiul scorpiei realizează doar o metamorfoză parțială, ce nu poate avea perfecțiunea unei transformări totemice, reperabilă în ciuta – fată de măritat, în colindele de tip 67 A și B, *Ciutalina, ciuta fără splină*.

⁴⁵⁷ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 174.

⁴⁵⁸ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 334.

⁴⁵⁹ *Idem*, *Cântece*, p. 45.

⁴⁶⁰ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 501.

Scorpia a fost descrisă de către cercetători ca fiind „un animal foarte mare, probabil un ofidian”⁴⁶¹, dar cu siguranță ea intră în clasa animalelor ce figurează monstrul în al cărui pântec neofiții trec proba inițiativă, printr-un transfer de forțe de la fiara (totemică) la subiect. Simpla ieșire din trupul spintecat (pe lung, deci are formă de șarpe) certifică reușita ritualului: „O dată când îl lovea,/ Scorpia afar’ ișea,/ Paloș din gură că loa,/ Pân’ la coadă să spârgea,/ Pă coconi că mi-i găsea,/ Ierea vii, nevătămați,/ Numai dă bale spurcați...”⁴⁶². Scorpia este numită într-o variantă „zmeoaică”⁴⁶³, fapt ce pare să confirme natura hibridă a zmeului care îmbină aparența păsării, folosită pentru împărții de peste mări și țări, cu „viermii, șerpii și alte reptile” în invocarea lumilor subpământene⁴⁶⁴. Zmeoaică, prin jumătatea ei ofidiană, scorpia câștigă, prin înghițirea neofiților, o funcție totemică ce implică și cultul strămoșilor. Personajul malefic apare și în basme: în *George cel viteaz*, din colecția Ispirescu, ea stă în pădurea neagră și soarbe ca o zmeoaică pentru a-l anihila pe erou. Modalitatea ei de luptă trimite la mișcarea de reflux în neant a creației, dar paloșul civilizator oprește acest pericol, fiindcă scorpia sfârșește ca în baladă, spintecată⁴⁶⁵. În *Tinerețe fără bătrânețe...* Scorpia are trei capete, precum balaurii, și pârjolește universul cu foc și smoală, ca exteriorizare a principiului malefic anihilant, cu combustie continuă.

Treapta de sus a regnului infernal este ocupată de zmei: „ar reprezenta ultima etapă a evoluției șarpe – balaur – zmeu. Șarpelui care n-a văzut om vreme de 7 ani îi cade coada, îi cresc picioare și suge o vacă. Dacă 7 ani, nu mai e văzut de om, devine balaur, «iar după alți 7 ani se face zmeu: îi iese foc din gură și capătă coadă șuvăită, vânăta și la coadă capătă două steaguri, de o parte și de alta și aripi ascuțite. Cu aripile înoată, iar cu limba, cu focul lui zboară în nouri»”⁴⁶⁶. Într-un număr magic ce sugerează totalitatea, ei agresează mediul ordonat în *Trei frați cu nouă zmei* I(9), precum fac bourul ori cerbul coborât din munte să strice „fălos” viile, în colindele de flăcău. Miza zmeilor este însă alta: „Ce război în sa’ la noi?/ Sân bătăi de noauă zmei/ Cu-ăi trei fecioraj’ de domni/ Pentr-o sor’ care-o au iei,/ Că zmeii vor ca s-o ia,/ Fecioraj’ nu vor s-o dea ” (Bârca – Dolj)⁴⁶⁷. În alte variante lupta are loc în „dumbravă”, spațiu care este și el mai aproape de social decât de întunericul inițiativ al codrilor. Intruziunea zmeilor este evidentă,

⁴⁶¹ Adrian Fochi, *Cântecul epic tradițional al românilor. Încercare de sinteză*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985, p. 46.

⁴⁶² Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 49.

⁴⁶³ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 501.

⁴⁶⁴ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 310.

⁴⁶⁵ Vezi Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 127-128.

⁴⁶⁶ Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie*, p. 458.

⁴⁶⁷ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 50.

iar pericolul în care se află omenirea este cu atât mai mare cu cât fecioara aleasă ar putea fi pierdută în favoarea Celeilalte Lumi și contaminarea nefastă ar distruge însăși existența umană: „Cei trei frați nu vor s-o dea,/ Să le spurce și legea”⁴⁶⁸.

Natura zmeului este ambiguă, „o contopire mecanică a câtorva animale diferite. El reprezintă un fenomen de același ordin cu sfincșii egipteni, cu Centaurii Antichității”⁴⁶⁹. În basmele fantastice natura lui infernală provoacă ezitări narative, alternanța celor două lexeme fiind influențată de cultura creștină recentă: „Aud’ e numai ușile că jip-zup! Ușile col pă bătrînu-bătrînu o-ncuia ușile pă iel – vine și le dăscuie. Ad’ică vin’ e zmau, dracu, vin’ e-acolo” (Vălcău-de Jos – Sălaj)⁴⁷⁰. Alteori teama de alteritate face din străin nu numai personajul negativ din profan, ci dușmanul mitic: „[de] sub pat a scos un zmeu, adică un arap” (Purcăreni – Argeș)⁴⁷¹. Zmeii au și puterea de a dispune de aspect uman atrăgător, dar acesta este decodat de înțelepciunea tradițională într-o manieră „xenofobă”. Feciorul străin, imposibil de localizat în spațiul cunoscut trezește fiori fetelor curate: „čela o fo zmau, fečior d’ e zmau”⁴⁷². Buzduganul – simbol al puterii inimaginabile de profani se asociază uneori cu un trup policefal formând ipostaza hiperbolică a răului: „Iel ave um buzdugan d’ e noăză și noă d’ e măj. (...) Ș-o șezut iel acolô, o mn’ iruit tri țări le-o bătut iel, zmau, c-o fo tare, nu șt’ iu cît’ e, douăză și patru d’ e capuri o avut zmau, douăză și patru d’ e capuri” (Mara – Maramureș)⁴⁷³. Buzduganul zmeului-balaur, deși are o greutate care multiplică cu numărul infinitului arhaic cele 50 kg./100 ocale ale măjii, este învărtit pe degetul mic de fratele „dioscur”, născut chiar pe tărâmul malefic. În baladă, atributele preluate de la diferite clase animaliere și mitologice sunt evidente: „Că zmeii sâ’n noauă zmei/ Călare pe noauă lei,/ Varsă pe gură vâpai/ și din copite schintei”⁴⁷⁴. Leul, el însuși întrupare a haosului în colinde, devine pentru zmeu ceea ce Negru este pentru mezin. Ajutorul „cabalin” îi plasează pe zmeii suflători de foc, precum balaurii, în directă legătură cu energiile mistuitoare ale distrugerii prin ardere (vâpăi, scânteii). Comparația frecventă a calului voinicului cu leul, dar și transfigurarea felinei în planul cabalin au la bază o încărcătură psihopompă comună: „în *Apocalips* calul morții prezintă un remarcabil izomorfism cu leul”⁴⁷⁵ și o prezență acustică similară, tunătoare: „galopul calului e izomorf cu răgetul leului”⁴⁷⁶. Astfel gestul trezirii leului prin

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁶⁹ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 308.

⁴⁷⁰ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 514.

⁴⁷¹ I. Oprișan, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁷² Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 593.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 601.

⁴⁷⁴ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 51.

⁴⁷⁵ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 95.

strănutul calului respectă natura intimă a bestiei, adusă la starea de manifestare prin acțiunile unei entități înrudite.

În basme, „mitologic, deci simbolic și poetic, zmeul reprezintă o expresie a naturii anorganice impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, aur, topaz, diamant), a bogățiilor de pe tărâmul celălalt, precum și a forțelor telurice latente, a focului în primul rând și de asemenea al dezlănțuirilor meteorologice precum ploaia cu vijelie”⁴⁷⁷. Toate aceste atribute îl califică pe zmeu pentru rolul de personaj donator, obiecte năzdrăvane și cai măiestri fiind dobândiți prin forță de la acesta. Ca și șarpele lui Mistricean, „figura zmeului este legată de erou, de nașterea lui, într-un mod echivoc și într-un timp anterior începutului de basm. (...) Zmeul nu îl văzuse încă niciodată pe erou dar (...) știe că acesta există, ba chiar mai mult – știe că va pieri de mâna lui”⁴⁷⁸. Altminteri, comportamentul zmeului și uneori chiar descrierea lui merg spre ipostaza antropomorfizată: „Imediat a venit împărat cu tot’ și când a văzut...ce-a văzut? Un om d-o statură mijlocie c-o mustață dă aur și barbă de mătase” (Pătuleni – Dâmbovița)⁴⁷⁹. Împăratul va fi incapabil să decodeze identitatea ființei capturate prin intoxicare bahică (deci în urma contactului cu substanțe profane) și o va expune sub titlu divin. Abia instanța narativă va explica mult mai târziu natura infernală a agresorului, ca element dedus din paternitatea sa. Zmeii pot reprezenta din această perspectivă negativul imaginii umane, cu tot ceea ce este reprimat în *id*: instinctualitate, violență, rapacitate, visceral, purtând, în același timp, supra-marca tărâmului mitic, exemplificată de palatele prețioase, forță covârșitoare și capacități de deplasare fulgerătoare sau, aici, de simboluri ale virilității transsubstanțializate în materii superioare.

Dimensiunea maternă constituie un reper constant pe parcursul inițierii. Perspectiva psihanalitică interpretează faza inițială, a riturilor de separare a neofitului, ca ieșire a tânărului de sub semnul matern; din acest punct de vedere blestemul mamei, pronunțat atât în colinde și balade, cât și în cântecele de leagăn, devine un catalizator al scoaterii din familiar. În momentul plecării, feciorul din colinde are un dialog aspru cu mama, iar, în alte variante, când se întoarce cu leul legat, o strigă să vadă fiara. În mod sugestiv, fiul ce dorește să-și facă mama mândră este auzit doar de cea care va înlocui imaginea feminină în etapa viitoare, semn că vârsta anterioară a fost abolită complet: „la ieși, maică, ia ieși, taică,/ Să vezi maică, ce-ai scăldatu,/ Ce-ai scăldat, ce-ai d-umbăiat!/ Ți-am adus leu legatu,/ Viulez, nevătămat!/ Nimeni nu-l auzea-ră./ El avân’ d-o ibovnică,/ Ibomnica l-auzea-ră,/ Furca din brâu lepăda-ră,/ Tare-afară mi-alerga-ră” (Lupșanu

⁴⁷⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁷⁸ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 346.

⁴⁷⁹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 137.

– Călărași)⁴⁸⁰. În basme, pregătirea pentru drum include turta de cenușă plămădită de mama eroului, aceasta fiind hrana lui pe tărâmul infernal; în cazul în care flăcăul ar mânca merinde găsite în sacru el ar rămâne captiv acolo și lumea s-ar stinge în așteptarea energiilor revigorante. Turta mamei este făgăduința că feciorul va reveni în profan.

Proba supremă însă pentru depășirea etapei de dependență infantilă o constituie confruntarea maximă cu maternitatea terifiantă: mama zmeilor. Am văzut că progeniturile ei refac pe dos modelul fraților viteji, mezinul întrupând cele mai importante puteri. Imaginea inversă a maternității rezidă în zmeoaică, cea care a zămislit răul tâlhar al lumii pământești. Puterile ei colosale sunt asistate de o istețime superioară față de cea a fiilor sau a zmeului consort, ea fiind capabilă să decodeze metamorfozele cuplului evadat de pe tărâmul infernal sau să intuiască sexul real al presupusului voinic. Protagonistul este mâncat de mama zmeilor atunci când dublura cu fratele geamăn (basmelor din *Ciclul celor doi frați*, *A, Tipul Dioscurilor*⁴⁸¹) implică moartea temporară, specifică inițierii⁴⁸². Piedicile magice o întârzie temporar, sfârșitul bestiei se află în însăși natura ei, răul se autoanihilează: „e aprigă și de un temperament incoercibil și la supărare plesnește în sensul propriu al cuvântului”⁴⁸³. Antidotul maleficului se află în natura negativă intrinsecă, personajele opozante din basme fiind adeseori pedepsite la nivel narativ cu ... apoplexie: „daca se văzu înfruntat până într-atât, iazma plesni de necaz, cum de să fie el ocărât atât de mult de o cutră de muier”⁴⁸⁴, „pe loc plesni de frică așa în cât nu se alesă șteamătă de el” (Vidra de sus – Alba)⁴⁸⁵. Mezinul dintre 101 frați („ala o fost năzdrăvan”⁴⁸⁶) știe unde se află 101 surori de măritat: „la mama Mămonului/ în fundu Sodomului”⁴⁸⁷. Mama zmeoaică are aici o ipostază creștină, mamon fiind un arhaism regional pentru diavol, ori căpetenia acestora. Tocmai fiica ei cea mică, ținută închisă, în conformitate cu ritualul inițiativ feminin, constituie mireasa excepțională a mezinului, infuzând astfel lumea cu energiile intacte ale sacrului. Localizarea tărâmului inițiativ pătrunde la nivel poetic pe teritoriul „metaforei imposibilului”

⁴⁸⁰ Colindatul, p. 177.

⁴⁸¹ Lazăr Șăineanu, *op. cit.*, p. 384.

⁴⁸² Vezi Ion Pop-Reteganul, *Povești ardelenesti. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Vasile Netea, București, Editura Minerva, 1986, p. 33.

⁴⁸³ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁸⁴ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁸⁵ Teofil Frâncu, George Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moții)*. Scriere etnografică cu 10 ilustrațiuni în fotografie, București, Tipografia modernă, 1888, p. 283.

⁴⁸⁶ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 486.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

care creează timpul neverosimil/ imposibil în folclorul literar⁴⁸⁸. Dacă în alte basme acest procedeu stilistic are funcție de insolitare, aici viziunea recentă, creștină, dezvăluie domeniul terifiant al răului arhetipal, exact punctul zero al confruntării inițiatice. Doar gândul la mama celui mai mare dintre diavoli, maica zmeilor de neoprit îngheață „mireanul”, izvorul tenebrelor care tulbură lumea fiind intangibil pentru profani. Mezinul știe unde să găsească bestia supremă și poate să îi curme răutatea. De un umor ingenuu este portretul mamei drăcoice dintr-un basm cules în Chirculești, Giurgiu: „că cică și la draci tot muierile sunt mai ale dracului, și-i cârpesc câte o dată de te miri, draci sunt ăia or ce sunt”⁴⁸⁹. Supremația infernală a feminității materne rezidă în capacitatea ei de zămislire a răului, gineceul conține atât puterile materializate, cât și pe cele virtuale. Mama vitregă este ipostaza profană a maternității negative, ea îi expulzează pe copiii neofiți din mundan, prin brațul tatălui, biet instrument al scenariului. Mama zmeoaică provoacă puterile lăuntrice ale feciorului și trebuie anihilată pentru a lăsa fertilitatea lumii să înflorească.

Preopinent în *Dămean și Sîla* I(10), Samodiva este identificată în credințele românești cu moartea însăși și de aceea numele ei este un tabu⁴⁹⁰. Înrudirea cu samovilele slave este evidentă, la bulgari existând chiar o împărțire a acestora în duhuri ale pădurilor și știme ale apelor. Cele „care locuiau în apropierea copacilor erau deosebit de rele și ursuze” în folclorul bulgar⁴⁹¹, și astfel se va dezvălui și Sîla Samodiva, a cărei curte se află în pădure. Petru Caraman înscrie Samovilele bulgărești familiei mari a Aneraidelor neogrecești, a Rusaliilor, Șoimanelor, Vâlvelor românești, prin primejdia pe care acestea o prezintă pentru oameni⁴⁹², fapt confirmat și de credința ucraineană că vilele sunt personificări ale bolilor și fete ale lui Irod⁴⁹³, întocmai ca ielele românești. Reprezentarea malefică de factură feminină este, așadar, una de răspândire sud-est europeană, însă ea se particularizează prin expresivitate în baladele românești.

Ca și în cazul lui Dămean, Sîla este caracterizată indirect, prin intermediul descrierii atelajului ei înspăimântător, mijlocul de locomoție, ca simbol al sferei din care vine voința combativă fiind crucial: „Cărucioara Sîliei,/ Coș mare de

⁴⁸⁸ Nicolae Roșianu, *Poetică folclorică*, București, Editura Universității din București, 1997, p. 41.

⁴⁸⁹ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹⁰ Ion Taloș, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁹¹ Antoaneta Olteanu, *Personaje mitologice malefice – spirite ale pădurilor, apei, nopții*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 40, nr. 2, București, 1995, p. 334.

⁴⁹² Petru Caraman, *Blestemul ca expresie folclorică a unui complex afect negativ*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei, III, Iași, 2003, p. 49.

⁴⁹³ Antoaneta Olteanu, *Zilele nefaste. Personaje malefice legate de un cult al torsului* în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 40, nr. 3, București, 1995, p. 334.

jidăvoaică;/ Căpățâna de la roată/ Sînt dește de jidăvoaică...⁴⁹⁴. Impresia sporită „de sinistru și de funebru”⁴⁹⁵ se încarcă și de sugestia atemporalității acestei apariții terifiante, știut fiind că pămîntul a fost mai întîi locuit de uriași („jidovi”). Este Săla vinovată de dispariția lor, sau pur și simplu și ei au încercat să o răpună pentru a echilibra Lumea și au pierdut? Și mai important este că fetișurile din care e făcută căruța aparțin unei „jidăvoaice”, ceea ce mărește agresivitatea de natură feminină. Într-o altă variantă a baladei, „Sălnica voinicului” e făcută din trofee mai recente, care vorbesc despre eșecul altor neofiți, anteriori lui Bogdan: „Cu cocia ce avea,/ Cocie cu două roate,/ Din trup de om erau toate:/ Buciumile roților,/ Grumazii voinicilor;/ Iar spițele roatelor,/ Măinile voinicilor;/ Dar în loc de mădulare,/ Degețele cu ine;/ Dară frăul de la cai,/ Cosițe de fete mari”⁴⁹⁶. Văzută drept „mamă” stăpână pe materie, „depozitară a forțelor generative ale materiei” de către cercetători⁴⁹⁷, Samodiva eliberează prin înfrângerea ei simbolică resursele nepuizabile ale vieții. Orbirea, ca semn al supunerii stihiei feminine, o lasă fără control asupra universului ordonat și este echivalentă cu legarea fiarei în colinde, dar, în același timp, întoarce gestul ei distructiv, știindu-se că Samodivii din mentalul bulgar sunt genii feminine ale văzduhului ce orbesc sau scot ochii privitorilor⁴⁹⁸.

Cea mai dinamică formă a inițierii rămîne lupta propriu-zisă cu monstrul. Ea constă într-o măsurare a forțelor printr-o întrecere între cei doi oponenți sau într-un „război”. În colinde feciorul biruiește leul prin luptă corp la corp, asemenea lui Hercule, înfruntarea directă a forțelor fiind probă inițiativă de voinicie și în basme, unde oamenii împăratului trebuie dovediți de pretenții la mîna prințesei. Cel mai adesea încercarea puterilor propriu-zise, fără reconfigurarea lor dată de arme, este alegerea viteazului: „Cum vrei să ne măsurăm?/ În săbii să ne tăiem/ ori în luptă să ne luptăm?/ – Mie totuna-mi face,/ că ș-una, ș-alta-mi place!/ – În luptă,/ că e mai dreaptă,/ de la Dumnezeu lăsată! Zmeul descălică pe loc și amîndoi se luară la luptă voinicească, smîncindu-se și opintindu-se într-o parte și-ntr-alta”⁴⁹⁹. Bătălia pentru ordinea cunoscută a lumii se dă la granița extremă a creației, marcată întotdeauna de un pod, trecere „de la starea omenească la cele supraomenești, de la contingentă la nemurire, de la lumea sensibilă la cea suprasensibilă”⁵⁰⁰. Parcurgerea acestui filtru este

⁴⁹⁴ Al. I. Amzulescu, *Cîntece*, p. 64.

⁴⁹⁵ Adrian Fochi, *Cîntecul*, p. 48.

⁴⁹⁶ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 344.

⁴⁹⁷ Sabina Ispas, *Cîntecul*, p. 86.

⁴⁹⁸ Maria-Luiza Dumitru, *Sacrul monstruos (mitologie – mitistorie – folclor românesc)*, București, Editura Paideia, 2007, p. 272.

⁴⁹⁹ *Basme române*, p. 61.

⁵⁰⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 118.

condiționată de înfrângerea personajului malefic ale cărui puteri cresc proporțional cu valoarea podurilor întâlnite: aramă, argint, aur, granițe aflate în calea neofitilor și în societățile secrete chineze⁵⁰¹. Gradarea dificultății de a trece puntea spre statutul învingătorului este dublată uneori de apa vameș între lumi: „dete d-o apă și mai mare, peste care trecea un pod de argint”, „dete d-o apă și mai mare, peste care trecea un pod de aur”⁵⁰². Prăpastia peste care s-a construit axa susținerii lumii, constituie camuflarea maestrului inițiator sau a eroului, pentru că trecerea provoacă nediferențiere, ca izvor al surprinderii inițiatice: „luă pielea unui urs vânat în tinerețe, apucă o cărare mai dreaptă și, la podul de peste o apă, pe unde avea să treacă fii-sa, ascunse calul în pădure, se îmbracă cu pielea de urs și se vâri sub pod”⁵⁰³. Cărarea dreaptă este cea parcursă deja de împăratul inițiat în tinerețe, iar pătrunderea eroului în „sacru stâng” (Roger Caillois) este resimțită cu fior de ființele infernale care își intuiesc sfârșitul: „Ioan s-o ascuns sub pod. Când zmău sî treacă podu, calu o-nceput sî sforăi. Zăci: – Hii cal cari tu m-ai purtat pi tăti coclaurili și pi tăț munțai și pi tăti văili (...) Mie nu mi-i frică-n lumi di nimic, numa di Ion Voinicu”⁵⁰⁴.

În *Sâla – Samodiva* I(10), Bogdan Damian/Dălea-Dămean merge în întâmpinarea bestiei prin intruziunea în spațiul propriu ei. Provocarea implicită este similară urcării flăcăului pe munte după leu sau cerb, în colinde. Uimirea Sălei sau a slujnicilor ei, sugestiv numite „ciumulițe”, nu este mai mare decât a cerbului de unde iarba se împletește în patru: „– Hai, Bogdene-Dimiene,/ Cin’ te-a scos în ochii mei,/ Ț-a venit vremea să piei,/ Pleacă-ți capu să ți-l tai!”⁵⁰⁵, „Ce-ai căutat să-ți bagi calu-aici,/ În moșăile maică-i Sălii-Samodivii,/ Puterea lui Dumnezeu,/ Ca să-ncurci floricele/ Și să-i paști ierbur’le?”⁵⁰⁶. Reproșul adus lui Bogdan, ca și feciorului din colinde, este de fiecare dată faptul că a „tulburat” ordinea tărâmului, cu alte cuvinte prezența unui muritor întrerupe coerența sacrală sau/și stihială a spațiului violat. Provocarea se face totuși cu grijă, pentru că Bogdan, odată ajuns acolo, își hrănește calul cu iarba locului. Gestul are valoare apotropaică, de neutralizare a forțelor malefice, fiind similar strănutului provocat în colinde bidiviului, cu care leul de sub *axis mundi* este trezit. Ghid psihopomp cu atribute sepulcrale, calul face trecerea dintre niveluri mai lină. Păscând pe celălalt tărâm, el dă brusc o utilitate unui spațiu amorf și de aici îngrijorarea duhurilor rele. Puterile de dincolo de mormânt ale calului nu sunt întâmplător folosite, dat fiind faptul că Sâla-Samodiva este, în gândirea

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² *Basme române*, p. 64, p. 67.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 202.

⁵⁰⁴ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 50.

⁵⁰⁵ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 63.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 66.

arhaică, echivalentă cu „ciuma, holera, moartea”⁵⁰⁷. Mai mult decât atât, în cântecele ritual-ceremoniale, divinitatea feminină ține cu totul de *thanatos*, ei revenindu-i selecția sufletelor prin cunoscutul motiv al scrierii: „Jos la răsărit,/ La galbenu soare/ Este o scară-naltă,/ O scară de fier/ Pân’ la naltu cer;/ La mijlocul ei,/ Neagră Samodivă,/ Cu cartea pe mână”⁵⁰⁸. Această semnificație a numelui devine aproape programatic explicitată în singura variantă în care Bogdan este ucis: „și d-acuma-ncoace/ Sâla e jurată:/ Când intră la om în casă,/ Ce găsește, nu mai lasă...”⁵⁰⁹. Confruntarea cu moartea însăși sau cu „viitoarea soție prezentată în chip monstruos, ca o vrăjitoare stăpână a forțelor necunoscute, obscure” specifică vechilor texte de cântece povestitoare, după cum a demonstrat V. I. Propp⁵¹⁰, se integrează întru totul tiparului inițiativ. Neofitul trebuie să moară mai întâi pentru a se înălța, adică ceea ce este perisabil în ființa sa trebuie să dispară. Dintre cele două „decodări” ale apariției Sălei în baladă s-a stabilit că prima este cea mai recentă⁵¹¹, dar schema arhaică nu a fost părăsită de noua reprezentare.

Bogdan sau Delea este cel care propune proba cu caracter voinicesc a întrecerii în alergări, reperabilă la civilizațiile arhaice. Și mai interesantă apare durata: „Ci mai bine să ne-ntrecem/ De la roșu răsărit/ Pân’ la negrul asfințit”⁵¹². Actele miraculoase de întemeiere a unei grădini pe mare, a unei vii în mlaștină trebuie să se încadreze, după cum știm, în răstimpul dintre apus și răsărit. Intervalul reprezintă un întreg, un ciclu diurn, în cazul baladei lui Bogdan, și de aceea are o funcție revelatorie asupra încercării. Protecția solară sub care se așază Bogdan îl ajută, alături de cocia sa din părți de zmeu, să se detașeze în alergare de Sâla, dar nu sunt suficiente. Samodiva câștigă cursa, ajutată de „doisprezece pui de zmei” într-o variantă, ca exteriorizare a puterilor sale infernale. În alte texte, miza întrecerii este „«cununa și mununa», «toiagul de judecată de la mormântul sfântului», simboluri recunoscute ale puterii și autorității”⁵¹³. Cea de a doua propunere a lui Bogdan, semn că inteligența ca semn al dinamicului masculin are o forță ordonatoare asupra haosului, speculează latura „feminină” a arătării: „Capul meu la mâna ta,/ Mi l-oi tăia când oi vrea;/ Dacă este vorba-așa,/ Ridică-ți obloanele/Și toate țohoanele/ Să văd și eu

⁵⁰⁷ Adrian Fochi, *Cântecul*, p. 46.

⁵⁰⁸ Ion Ghinoiu, *Lumea de aici, lumea de dincolo. Ipoteze românești ale nemuririi*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 103.

⁵⁰⁹ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 66.

⁵¹⁰ Sabina Ispas, *Eros – Polemos. Comentarii asupra unei balade*, în „Anuarul Arhivei de Folclor”, XII-XIV, 1991-1993, București, 1993, p. 151.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 153.

⁵¹² Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 344.

⁵¹³ Sabina Ispas, *Cântecul*, p. 153.

ochii tăi,/ Să știu din ce mâini să piei!”⁵¹⁴. Obloanele ca indiciu al armurii pe care o poartă Samodiva se regăsesc în toate variantele, în timp ce vălurile nupțiale sugerate de țohoane adaugă în acest text conotația unei fecioare războinice, motiv cu răspândire universală.

Alteori pedeapsa este cerută să fie îndeplinită nu la drumul mare, deci pe calea de acces spre infernal, ci în spațiul familiar Sâlei, la curțile ei. Înfrângerea ei acolo anulează forțele malefice chiar din inima lor. Ochii Samodivei apar a treia oară în baladă atunci când, exploatând garda coborâtă a Sâlei gătită, Bogdan o orbește; menționările precedente sunt implicite reproșului că Bogdan s-a ivit în câmpul lor vizual la început și cererii de a-i vedea ochii: „Sub fereastră se trăgea,/ Cam pe furiș,/ Cam mulcomiș,/ Mâna la brâu își pune,/ Buzduganul își trăgea,/ O dată îl răsucea,/ Ochii Sâlei îi fura/ Și în Sâla iute da,/ Așa tare o lovea,/ Încât Sâla jos cădea”⁵¹⁵. Simetrică sub aspectul evoluției narative, balada anticipa de la provocarea monstrului deznodământul. Agresată vizual de prezența alesului pe tărâmul ei, Sâla va pierde exact acest simț. Echivalentă castrării⁵¹⁶, orbirea anulează orice putere a Samodivei de a mai agresa Cosmosul, căci „ochiul este sediul vieții, personalității, sufletului”⁵¹⁷. Buzduganul, armă specifică basmelor românești, cu o încărcătură puternic masculină, materializează de fapt puterea interioară a eroului asupra neantului. Odată învinsă Sâla, lumea fenomenală se regenerează iar Bogdan e demn de a se căsători. Dacă în balada Sâlei Samodivei singurele personaje care se înfruntă sunt protagoniștii, element caracteristic cântecelor povestitoare străvechi cu tematică fantastică⁵¹⁸, în *Trei frați cu nouă zmei* I(9), proporțiile unui război sunt apropiate. Raportul de trei zmei la un flăcău este curând remediat de mezin, tot prin intermediul armei, antimonstru și materializare a „voinței îndreptate spre o țintă”⁵¹⁹: „Paloș din teacă scotea/ Și frumos mi-l azvârlea,/ Și trei zmei că mi-și tăia!”⁵²⁰. Într-o altă variantă, bătălia are loc afară din spațiul social, în câmp și numai după ce calul htonian a fost scos din grajdul de piatră. Victoria mezinelui rămas să se confrunte numai cu un zmeu, probabil și acesta cel mai mic dintre frații săi, survine cel mai adesea în urma ajutorului eteric al vulturilor care aduc apă dintr-un spațiu privilegiat și marcat de prezențe animaliere feminine: „- Vulturilor frațilorî,/ Voi mai sus să vă suiți/ Și mai jos să vă lăsați/ Copitele ciutelor/ În vinitu apelorî,/ Să loți apă-n gușicioară,/ Savai

⁵¹⁴ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 65.

⁵¹⁵ *Idem*, *Balade* I, p. 346.

⁵¹⁶ Sabina Ispas, *Eros – Polemos*, p. 154.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 149.

⁵¹⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 143.

⁵²⁰ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 340.

tină-n unghișoară”⁵²¹. Cunoscută ca transformare totemică a miresei în colindele de fată mare și orațiile de nuntă, ciuta amintește cauza bătăliei cu zmeii: răpirea fetei. Distrugerea singurului zmeu capabil să-i țină piept mezinului se apropie de trucul folosit de Bogdan: „gătirea” surorii Găftița. Din nou lupta este câștigată prin istețime, și nu numai prin forță, ca sugestie a faptului că, deși e capabil să amenințe ciclic Creația, Haosului îi lipsește forța nucleică: inteligența ordonatoare rezervată oamenilor.

Samodiva apare în colinde și ca ipostază a vidrei – paznic al apelor mitice și își păstrează aspectul feminin: „Cam pe mare, pe sub soare,/ Dincotro soare-răsare,/ Iată-mi vine Samodiva,/ Flăcărind, bărcănind,/ Cu maramă vânt făcând,/ Păr galben dărăpănând” (Oltina – Tulcea)⁵²². Hierofania alimentată de lumina răsăritului surprinde prin ivirea bruscă sugerată de interjecția prezentativă urmată îndeaproape de verbul la prezentul indicativ, a cărei putere „cinematografică” de evocare face retina receptorului să se dilate. Timpul mitic instaurat este dilatat apoi de patru verbe la gerunziu care prelungesc venirea infernală în percepția magică; formele arhaice predominante adâncesc întoarcerea în matca temporală la nivelul logos-ului, în timp ce dinamica acțiunilor înfățișate atinge paroxismul. Vidra este o întrupare a haosului comună colindelor și baladelor. Animal sacru și în credința egiptenilor⁵²³, ființa amfibie este asociată la noi cu trecerea dintre lumi, „ca paznic al acestei intrări, ca stăpân al căilor infernale, ca ghid și protector al celui aflat pe cale fără întoarcere”⁵²⁴. Știm că neofitul intră în aceeași clasă cu „dalbul de pribeag”, amândoi fiind plecați spre un alt nivel existențial, unul al „lumii cu dor”, celălalt al celei „fără dor”. Poate cea mai aspră ipostază a inițiatorului, Vidra din balada *Vidros* I(11) pedepsește dur pe Antofiță pentru încălcarea unui tabu aparent: pescuitul în „marea cea mai misterioasă și mai adâncă, (...) locul care face legătura dintre lumea noastră și lumea cealaltă”⁵²⁵. În realitate, orbirea flăcăului care a știut de la început că numai cu oasele peștilor mitici poate pune bazele unei noi familii prin construirea casei este o mutilare ca „mijloc de diferențiere definitivă”⁵²⁶ a celui ce a depășit proba inițiativă cu o valență dublă: inițiere în breasla pescarilor și în statutul de întemeietor. Stăpână a „pragului de ape” (Mihai Coman), dar și mamifer, Vidra este vulnerabilă doar prin statutul de mamă. Prinderea și baterea puiului ei îi aduc lui Antofiță făgăduiala că va prinde peștii cei mari, dar răzbunarea Vidrei nu întârzie. Toți ceilalți pescari mor, ies din procesul inițiativ

⁵²¹ *Idem, Căntece*, p. 52.

⁵²² C. Brăiloiu, ș. a, *op. cit.*, p. 26.

⁵²³ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 329.

⁵²⁴ Mihai Coman, *Bestiarul*, p. 147.

⁵²⁵ Ion Taloș, *op. cit.*, p. 186.

⁵²⁶ Arnold Van Gennep, *Riturile*, p. 74.

ca învinși, rolul lor fiind de a sublinia cazul unic, de ales, al feciorului lui Vioară. „Vidra bătrână” nu este descrisă în baladă direct, textul limitându-se la conturarea funcției ei primordiale. Colindele de năvodar „accentuează trăsăturile monstruoase ale animalului”⁵²⁷, în timp ce în textele aflate aici în discuție, doar atemporalitatea îi sugerează însemnătatea mitică.

Vânătoarea și pescuitul

„Pețitul eroic”, după sintagma lui A. Fochi, se materializează cel mai adesea într-o confruntare cu forțele primordiale, ca dublă întemeiere: a familiei pe care și-o va putea face voinicul după victoria reputată și a lumii însăși, prin actualizarea tiparului sacru. Lupta cu balaurul, ca „preluare a străvechii legende mitologice a lui Perseu”⁵²⁸ asigură în subsidiar mireasa pentru voinic, în *Antofiță a lui Vioară* I(11) pescuitul fabulos fiind condiția obligatorie a nunții. În basme, vânătoarea reprezintă ocupația specifică pentru junele ajuns la vârsta inițiativă; astfel, rătăcirea prin pădurea ce anulează contingentul se adâncește cu scenariul căutării animalului mitic cu rol de călăuză sau ipostază totemică a alesei. Flăcăul căruia i s-a promis în schimbul ieșirii în *lumea albă* „Fata Brună,/ cu Fața Rumenă,/ cu Cosița Groasă –/ o fată frumoasă” urmărește în mod instinctiv traseul care îl va conduce, la momentul magic spre ursita de dinainte de ursire: „trecând un an, doi, trei, patru – douzeci de ani, băiatu a-nceput să plece la vânătoare de unul singur. Pleca la vânătoare. Azi vânătoare, mâni vânătoare, poimâne vânătoare ș-așa mai departe. La un moment dat, o păsărică foarte frumoasă – nu văzusă-n viața lui așa ceva, frumoasă de pasăre – el cu mâna s-o prindă, ea zbura... după ea, a-nceput să-l tragă în capcană. Capcana era un bordei” (Chilii – Olt)⁵²⁹. Planurile temporale dispuse în acest fragment revelează un joc rafinat cu dimensiunile existențiale. Timpul profan, marcat de curgere și de dispunere cronologică, apare în text de două ori, dar nu aparține aceleiași receptări a evenimentelor. Primul perfect compus indicativ denotă instalarea sentimentului mistic, care îl însingurează pe fecior conform ritualului inițiativ și îl face să aibă un comportament atipic pentru un prinț: renunță la alaiul de vânătoare imperială. Același verb, care surprinde începutul unei alte etape inițiatice, apare la perfect compus a doua oară, dar de data aceasta vocea este în mod evident a instanței narrative, fiindcă decodează sec faptul miraculos: „a-nceput să-l tragă în capcană”. Deși are acces la povestirea mitică, timpul sacru propriu-zis îi este impropriu eului epic, perspectiva lui auctorială se deschide totuși din istorie. Doar eroul poate pătrunde în mitic, glisând ușor, mai întâi prin reluarea acțiunii desfășurate, corectată prin folosirea timpului imperfect al nedeterminării

⁵²⁷ Sabina Ispas, *Comentarii*, p. 390.

⁵²⁸ Adrian Fochi, *Cântecul*, p. 423.

⁵²⁹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 232.

exacte, și apoi prin redarea eliptică a asiduității cu care neofitul își urmează drumul: „azi vânătoare, mâni vânătoare...”. O altă trimitere temporală către profan subliniază, prin perfectul simplu al existenței infantile depășite, că ceea ce se desfășoară sub ochii receptorilor este cu totul ieșit din ordinea obișnuită. Ruptura de nivel și saltul în timpul privilegiat sunt marcate stilistic de locuțiunea adverbială de timp ce întrerupe curgerea plană a evenimentelor și de prezentul implicit al scenei dinamice: „el cu mâna s-o prindă”. Dimensiunea sacră se deschide acum amplu pentru flăcău, apropierea de pasărea măiastră permite observarea ei prin intermediul imperfectului, care caracterizează inclusiv lăcașul mitic, prin continuitatea specifică a începuturilor de lume.

Vânătoarea îndreaptă feciorul prin tărâmul labirintic către nucleul căutat și conține epifania ființelor infernale. Feciorul născut în afara legii omenești de către mama mutilată și exilată în decorul silvestru specific are o singură ocupație: „Și copilul când s-a făcut mare, a devenit și cam năzdrăvan copilul. Și i-a făcut mă-sâi o covercă așa. Și pe urmă copilul și ducă pân' pădure și vâna. (...) Și mergând el pân' pădure, mereu după vânat – căprioare, iepuri, mă rog, ce-a vânat el acolo, păsări – într-o zi, a dat de-un palat mari. Când s-a dus acolo la palatu acela marili, era nou zmei. Când s-a dus la zmeii ăia să-l omoare... ce mai, să-l spânzure. Băiatul a fost viteaz mare și i-a repus pe toți zmeii ăia” (Măldăieni – Teleorman)⁵³⁰. Preludiul la adevăratele fapte vitejești face instanța epică să treacă rapid peste descoperirea dușmanilor arhetipali, definitivată rapid prin perfectul compus al indicativului. Gestul repetabil al vânătorii ține însă de un alt timp, de tiparul atemporal al inițierii virile, actualizat de pruncul cu naștere nefirească. Importanța fundamentală a acestei ocupații istorice reiese din testamentul împăratului tată, care modelează traseul inițiativ al urmașului său prin interdicția – mesaj ce conține localizarea magică: „Un lucru numai am să-ți spui: Vezi tu muntele acela de acolo, să nu te ducă păcatele să vânezi p-acolo, că este nevoie de cap”⁵³¹. Fie că încalcă voit sau din neatenție (încetinire a reflexelor cotidiene) granița cu haosul, flăcăul trebuie să cucerească prin vânătoare tărâmul numinos.

O ipostază ofidiană a haosului ce amenință creația trebuie înfrântă de Iovan Iorgovan, iar proporțiile șarpelui devin cosmice, în acord cu funcția personajului, adevărat „erou cultural” din clasa lui Perseu, Herakles, Apollo, Marduk, Ghilgameș, Sfântul Gheorghe și alții⁵³². Mistricean, „om ca toți oamenii”⁵³³, urmează un traseu inițiativ ce are în centru ființa proprie și contactul său cu Strămoșul, în timp ce Iorgovan este un întemeietor, mai ales prin sacrificiul

⁵³⁰ *Ibidem*, vol. II, p. 67.

⁵³¹ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 45.

⁵³² Adrian Fochi, *Iovan*, p. 65.

⁵³³ *Ibidem*, p. 66.

său. Iovan aude și vorbește limba Lumii. El simte că șarpele sugrumă muntele, ca simbol suprem al creației, și se oprește să ceară sfatul Cernei („apă neagră”, cu un rol clar de delimitare între sacru și profan): „Sus, pe Cerna-n sus,/ Mulți voinici s-au dus/ Cernei nu i-au spus/ Și toți s-au răpus./ (...) Și vad nu găsea/ Să treacă Cerna,/ El mi se oprea/ Seama ca să-i ia,/ (...) Pe Cerna striga,/ Pe Cerna chema/ S-auză ruga,/ Cerna-l auzea,/ Cerna s-arăta”⁵³⁴. Plecarea eroului adaugă forță incursiunii în sens magic. „Roua și ceața” ce însoțesc dimineața de joi (singura zi a săptămânii benefică pentru începutul luptelor arhetipale) dezvăluie în Iovan un călător mitic între nivelurile existențiale, după cum sugerează similitudinea cu drumul „dalbului de pribeag”. În acest context, apa neagră a Cernei, „nefertilă, fără viață, ostilă, «urlătoare»”⁵³⁵ pare un *topos* comun celor două trasee: inițiatice și spre cealaltă jumătate a neamului. Dăruirea Cernei cu pește este un gest fast ce anticipează reordonarea universului: eroul transformă moartea în viață și de aceea poate accede mai departe, în munte. Scopul declarat al mișcării dinspre social spre neant decodează alegoria bine cunoscută a vânătorii: „După vânătoare/ De păsări ușoare,/ După-nsurătoare/ De mândre fecioare”⁵³⁶. Atunci când pregătirile sunt intensive, după traversarea Cernei, confruntarea nu se va mai limita la dobândirea fetei sălbatice, va fi una de gradul zero: „Unde să ducea?/ În târg, în Sibiu/ Își lua paloș demischiu;/ 'Napoī să-ntorcea,/ 'N munte l-încearca,/ Paloș să frângea./ 'Ndărăt să-ntorcea,/ La maistori tomnea,/ Paloș repara,/ 'Nainte mergea,/ Frică că n-avea!/ 'N munte l-încearca,/ Paloș reteza,/ Muntele-l tăia./ (...) La șarpe-ajungea,/ La gaură sta,/ Iel că mi-l pândea./ Șarpele-l simța”⁵³⁷. Dovezi vii ale luptei sacre cu balaurul pot fi văzute, conform credințelor populare, în aparența de vârf tăiat a muntelui Retezat, în piatra din mijlocul Dunării în care a rămas fixat Iovan în urma blestemului fetei sălbatice și în brazda pe care șarpele îngrozit de apariția eroului a făcut-o în fuga sa din Oltenia, prin Moldova, peste Nistru, până la Don⁵³⁸. Indiciu al unei teomahii între „zeii uranici și htonici”, după Nicolae Densușianu⁵³⁹, valul de pământ reprezintă și el o formă de creație indirectă a eroului. El modelează universul uman sau mai degrabă îl marchează printr-o cosmogonie recentă, reperabilă. La fel trebuie privită și decapitarea șarpelui, care, ca și cea a lui Rîg Veda, semnifică „trecerea de la virtual și amorf la formal” printr-un sacrificiu de construcție⁵⁴⁰ repetat. Ivirea muștei columbace din capul șarpelui se integrează, așa cum a arătat A. Fochi, în convingerile antice

⁵³⁴ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 487.

⁵³⁵ Sabina Ispas, *Cântecul*, p. 63.

⁵³⁶ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 486.

⁵³⁷ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 35.

⁵³⁸ Romulus Vulcănescu, *Mitologie*, p. 466.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ Mircea Eliade, *Sacrul*, p. 51.

conform cărora din trupul monștrilor înfrânți apar insectele⁵⁴¹; întemeierea înfăptuită de Iovan Iorgovan acoperă paliere multiple din punct de vedere uman: geografic, zoologic, mitic.

Vânătoarea rituală este declanșată în colinde în două moduri: prin „fala” vânatului care se consideră intangibil sau prin strigarea cu evidentă finalitate maritală, și prin agresiunea spațiului social, ordonat, de către întruparea zoomorfă a haosului. Orgoliul trâmbitat al distrugerii are menirea de a provoca eroismul latent și de a stârni puterile cosmocratoare ale voinicului. „Fala”, care devine motivul intrigă al încercării inițiatice, vine din partea „Cerbului Runcului,/ Fiara câmpului” (Coconi – Ilfov)⁵⁴², adevărată ipostază a haosului invaziv. Domeniul lui este al naturii sălbătice, nediferențiate, specifice momentului anterior ordonării: „Cerbul Runcului,/ Fiara câmpului,/ Ș-a pământului,/ Cerb s-a lăudat/ Că nimeni n-a aflat/ Pe und’ se hrănește,/ Pe und’ se umbrește,/ Că dânsul prujește/ Și singur își paște/ Pe-ntinsa câmpie/ Dalbă, colilie,/ Iarbă unde crește,/ Fir găitânește,/ ’N șase se-mpletește” (București)⁵⁴³. Cerbul își arogă însă și dreptul de a transgresa spațiul specific și, ajungând pe domeniul umanului, intră în clasa animalelor „stricătoare”: „Cerbul stretior,/ Prin verde ogor/ Lângă sătișoare/ ’N răsărit de soare,/ Prin luncile verzi/ Și prin livezi,/ Prin grâne cu lapte,/ Prin oarze mai coapte” (București)⁵⁴⁴. Cel mai adesea, „fiara câmpului” își laudă condiția de animal greu de surprins, asemenea unei epifanii care necesită o inițiere. De aceea, prin „fala” sa el neagă puterea de a reface traseul arhetipal și de a localiza sursa degradării: „Cerb s-a lăudat,/ Și s-a răurat,/ La margine de sat,/ Că nimenea nu știe,/ De unde iarba paște/ Și apă că bea” (Peceneaga – Tulcea)⁵⁴⁵. Intrarea cerbului în planul uman afectează progresiv rodul, de la extremitate, unde se află culturile de cereale, până în inima gospodăriei, în grădină: „Seară de cu seară,/ Prin verde seară;/ Noaptea miez de noapte,/ Tot prin grâne coapte;/ Mai înspre ziori,/ Prin grădini cu flori;/ Dis-de-dimineață,/ Pe rouă, pe ceață,/ Pe mândra-i verdeață” (Voineasa – Vâlcea)⁵⁴⁶. Aproximarea de nucleul vieții cotidiene vine odată cu răsăritul, invazia fiind progresivă și iminentă. Efectul poetic este dat de acumularea substantivelor din descriere, coborârea cerbului din munte fiind asemenea unei avalanșe ce înghite succesiv spațiile. Planul vegetal (jefuit periodic de întrupările haosului) ia o formă supremă în descrierea lanului împărătesc din basmul *Șperlă Voinicul*: „în ogoarele noastre mai crește și pălămidă ori neghină, mai face câteodată grâul

⁵⁴¹ Adrian Fochi, *Cântecul*, p. 36.

⁵⁴² Petru Caraman, *Literatură*, p. 20.

⁵⁴³ *La luncile soarelui*, p. 102-103.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 45-46.

⁵⁴⁶ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 52.

tăciune, și nu ca ogorul împărătesc, unde grâul avea paiul de aur și spicul boabe de pietre nestemate, la care cu mare greutate puteai privi!”⁵⁴⁷. Imaginea opusă, a epuizării energiilor fertile, caracterizează în mod surprinzător celălalt tărâm: „Ce să vezi d-ta? Nici un pom nu mai era verde. Le căzuse frunza, și crăcile, și rămurelele, de erau ca despuiați. Pe jos, frunzele căzute erau făcute scrum de uscăciune”⁵⁴⁸. Secătuirea energiilor roditoare afectează și planul sacralului, ca un paroxism al degradării, această imagine furnizând o explicație pentru jefuirea periodică a planului ordonat. Instanța epică insistă pe descrierea copacilor mistuiți, ca simbol al precarității echilibrului în care se află lumea, iar în mintea receptorului se formează o antiteză cu descrierea copacilor cosmici din curtea împărătească sau din bășteaua de pe mare.

Legătura totemică între cerb și flăcăul din colinde este evidentă prin puterea celui din urmă de a auzi animalul (singurul cu această abilitate, deci un *ales*) sau de a-l vedea. Feciorul a parcurs deja un stadiu inițiativ premergător care îi permite accesul în lumea forțelor primare întrupate de cerb: „Ionel voinicu/ Bine-c-ascultară/Cum se tânguiră/ Și se blăstămară” (Berezeni – Vaslui)⁵⁴⁹; „Gheorghe voinicu/P-acolea trecea,/Pe cerb mi-l zărea” (Peceneaga – Tulcea)⁵⁵⁰. Sfidarea animalului îi afirmă proveniența sacră, iar provocarea pe care o lansează are menirea de a confirma statutul superior al flăcăului, care își demonstrează „nu numai vitejia, ci și abilitatea «magică»”⁵⁵¹.

Motivul transformării feciorului în cerb mândru este comun colindelor și basmelor. Colinda tip III, 69, *Vânători preschimbați în cerbi*, conține numeroase indicii inițiatice: „Cel uncheș bătrân/ El că și-o d-avut/ Nouă fiușori./ El nu i-o-nvățat/ Nice văcărăși,/ Făr’ el i-o-nvățat/ Munții la vânat./ Punte și-au d-aflat./ Urmă de cerb mare./ Atât au urmărit,/ Pân’ s-au rătăcit/ Și s-au neftinat/ Nouă cerbi de munte” (Urisiu de Sus – Mureș)⁵⁵². Tatăl este aici, ca în basmele cu fecioara războinic, ipostaza maestrului inițiator, bătrânețea lui se traduce în cunoaștere și capacitatea de a modela abilitățile neofitilor, dovadă că nu își învață fiii ocupații profane care i-ar face să parcurgă drumurile orizontale din contingent, ci îi îndreaptă spre spațiul privilegiat al înălțimilor. Vânătoarea constituie acțiunea în timpul căreia se transfigurează sinele prin ascuțirea simțurilor și a reflexelor masculine, dar și prin comuniunea implicită cu sălbăticiunile rezervor de energie magică. Numărul fiilor conține deja premisa reușitei inițiatice, din momentul plecării lor pe munte trecând puțin până vor descoperi

⁵⁴⁷ Tudor Pamfile, *Șperlă*, p. 4.

⁵⁴⁸ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁴⁹ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁵⁰ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 46.

⁵⁵¹ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 45.

⁵⁵² *La luncile soarelui*, p. 122.

urma catalizatoare a mutației, „puntea” spre noul statut ontologic. Rătăcirea identității umane prin spațiul sacru îi transformă în nouă cerbi, metamorfoza fiind redată în text printr-un lexem pe care îngrijitoarea ediției *La luncile soarelui* nu l-a putut explica. *Dicționarul limbii române* al Academiei trimite lexemul *neft* la definiția lui *naft*, „petrol brut”. Adjectivul *neftiu*, „de culoarea petrolului, verde-nchis” ne sugerează că verbul insolit din text, *a se neftina*, sugerează o conversie cromatică în planul animalier, culoarea cerbilor amintind de negrul sepulcral – indiciu al șederii pe lumea cealaltă – dar și de vegetație. Răspunsul fiilor la rugămintea tatălui să revină în mediul matern (mama îi așteaptă cu masa pusă și pahare pline) certifică apartenența lor totală la dimensiunea neîngrădită a ființei: „– Drag tăicuțul nostru,/ Du-te tu acasă/ La măicuța noastră,/ Că coarnile noastre/ Nu intră pe ușă,/ Făr’ numai prin munte;/ Picioarele noastre/ Nu calcă-n cenușă,/ Făr’ numai prin frunză;/ Buzuțile noastre/Nu-și beau din păhare,/ Căci beau din izvoare”⁵⁵³. Este limpede antiteza între elementele specifice universului familiar și cele ale libertății naturale. Coarnele ample, similare cu reprezentarea razelor solare, nu pot fi cuprinse de deschiderea casei natale, dimensiunea spirituală actuală trebuie să rămână în sacru, cel puțin deocamdată, fiindcă transformarea totemică are o perioadă rituală de împlinire. Muntele constituie sălașul ființelor mitice, atât suprafața lui, cât și adâncurile misterioase, după cum o sugerează prepoziția *prin*. Al doilea element anatomic fundamental pentru sălbăticiuni, picioarele (care fac legătura între ființă și mediul parcurs), refuză contactul cu energiile mistuite ale vetrei părintești și alege fertilitatea nestăvilită a naturii. Buzele, ca receptacul al vitalității externe, sunt atrase de energia intensă a apelor din străfunduri, căci au devenit incompatibile cu obiectele domestice ce întârzie contactul cu substanțele hrănitoare. Momentul ritual surprins în colindă este al iluminării: anterioritatea învățăturilor împlinite este redată de perfectul compus, iar prezentul atemporal al condiției nedomesticite apare drept efect al acestora. Imperativul adresării cerbilor este în acord cu statutul lor superior, îndreptățit să își alunge tatăl din sfera consacrată a noilor inițiați.

Magia contactului cu urma omului sau a animalului reprezintă o credință universală, considerându-se că marca pe care o lasă trecerea pe pământ asigură atât o acțiune mediată prin talpă/copită, cât și una imediată, pentru că urma e chiar ființa care a lăsat-o⁵⁵⁴. Basmele exemplifică în număr mare efectul contactului cu copita imprimată în sol. Într-un text cules de la un informator din Telega, Prahova, frații pierduți de mama vitregă rătăcesc prin bunget, și băiatul resimte mai intens contactul numinos: „se frigeau bieții copilași, săracii, și mai

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 123.

⁵⁵⁴ Vezi Lucien Levy-Bruhl, *Experiența mistică și simbolurile la primitivi*. Traducere din limba franceză de Raluca Lupu-Oneț, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 214.

ales băiatul, că lui îi era mai sete, fetei nu prea așa mult”⁵⁵⁵. Feciorul ars de sete renunță să bea din urmă de vulpe sau de urs și alege urma cerbului, sub influența legăturii totemice. Transformarea imediată aduce pe scenă un animal mirific, capabil să eclipseze astrul a cărui transfigurare este: „Trupul lui, cât era de mare, era numai și numai de aur, de strălucea să-ți ia vederile. Soarele rămăsese pe lângă el ca stelele cele mici pe lângă soare, iar coarnele cică i-ar fi fost lungi și pline de ramuri, și pe coarne și pe toată rămurica cică erau semănate pietre nestimate de sclikeau de o minune; iar de la vârful unui corn la ălălalt s-a fi cumpănit încetișor de acolo până acolo un leagăn împletit numai din fire de mătase”⁵⁵⁶. Transformarea totemică are un plus magic, ea venind împreună cu leagănul specific pentru inițierea feminină, după cum reiese din colindele de fată mare. Metamorfoza trimite din nou la practicile primitive inițiatice în timpul cărora neofiții foloseau piei de animale pentru a sugera intrarea în existența sălbatică și se comportau potrivit noii forme. Șederea în trupul animalului transformat în casă după sacrificarea lui are o prefigurare intensă în această transsubstanțializare magică: pe tărâmul fără timp feciorul devine fiara sacră, după vânarea ei comunitatea lui preia puterea fiarei prin valorificarea trupului în social. Solul pe care umblă frații abandonați oferă un alt indiciu pentru momentul sacru: este reavăn și plin de urme sălbatice. Umezeala fertilă, absența unei cărări bătătorite și fauna implicată misterios sugerează un spațiu rezervor de energii propice lumii în care pământul începe să se usuce. Exact vârsta inițiatcă constituie momentul metamorfozei din pădure: „Tocmai ajunsese flăcăiandru, când o dată, bând apă dintr-o urmă de cerb, începu să-i crească păr și coarne rămuroase, prefăcându-se cu totul în cerb: alerga prin pădure și zbiera ca dobitoacele, numai cu sor’sa vorbea ca oamenii”⁵⁵⁷. Cerbul de culoarea soarelui va constitui o direcție de interpretare și în colindele de fată mare. Încă un argument pentru legătura strânsă dintre cornuta sălbatică și flăcău se află în refacerea scenariului inițiatc al înghițirii, însă nu Mistricean este victima aici: „și s-o tăt dus până-nt-un deal ș-o și audzât zberând cerbu în gura bălaurului” (Bixad – Satu Mare)⁵⁵⁸. Cerbul salvat din gura infernului se transformă într-un „fecior frumos” care îmbină funcția fratelui de cruce cu cea a ajutorului năzdrăvan pentru erou. Ritualul inițiatc este aici dublu, feciorul găsit pe deal pătrunde mai întâi în ființa sălbăticiunii, apoi este înghițit de monstru și dobândește cunoașterea necesară pentru cel de-al doilea neofit. În basmul *Crăișor de diamant* feciorii sunt transformați în cornuta solară de o zână orgolioasă de pe celălalt tărâm: „toț’ cerbii care era[u] în lanurile [pe] care le-a văzut

⁵⁵⁵ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 43-44.

⁵⁵⁷ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 232.

⁵⁵⁸ Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 295.

de iarbă, de grâu și de iarbă, ăia nu era altceva decât feciori de-mpărați, viteji, năzdrăvani, feciori de popă, care ajunsese până la vila respectivă și toți au refuzat-o pe fata respectivă și ea i-a prefăcut pe toți în niște cerbi” (Purcăreni – Argeș)⁵⁵⁹. Proba inițiativă a confruntării psihologice cu instanța supranaturală are ca scop cufundarea și confundarea identității tinerilor cu sălbăticiunea mirifică. Ei petrec un timp drept „niște cerbi mândri și frumoși”, avea[u] un păr cu totu și cu totu numai de aur, dă sclipița carnea și păru pă ei, pielea pă ei”⁵⁶⁰. Metalul solar decodează șederea în animal ca etapă a devenirii, metamorfoza nu este aici punitivă, ci reprezintă traseul înălțării spirituale prin asimilarea misterelor.

Cel de al doilea tip de laudă din colindele cerbului aparține protagonistului: „Ioan bun bărbat,/ Și el s-a lăudat/ *Dai Domnului Doamne!*/ Că el îmi săgeată/ Toți cerbii din munte/ Ș-un troian de ciute” (Boșorod-Hațeg – Hunedoara)⁵⁶¹. Valențele magice s-au retras aici, lăsând loc doar abilității vânătoarești. În colindele de tip III, 66, *Ciuta și puiul rău sfătuit*, flăcăul se laudă direct animalului victimă, uciderea dublului său totemic semnificând pe lângă jertfa cosmogonică și o moarte simbolică a tânărului care trece într-un alt ciclu existențial. Agresivitatea pe care o denotă cerbul când îl provoacă direct pe flăcăul cu funcție cosmocratoare se răsfrânge asupra spațiului ordonat și considerat sacru în mediul social: „Tună cerbu di la munte/ *Junelui bun!*/ Pă frânturi,/ Pă curmături/ La gutăia luncilor/ Rupsă gardu stobărat/ Și în vie s-o băgat./ Rupsă viță/ De străviță/ Ș-aruncă-n dalba corniță” (Bunila – Hunedoara)⁵⁶². Gestul ruperii viței figurează încercarea haosului de a pătrunde și anihila domeniul uman a cărui încercuire magică a distrus-o. Mai mult chiar, cerbul își împodobește coarnele cu simbolul cunoașterii umane, atingând o culme a sfidării universului domestic. Via adaugă ipostazei de arbore sacru „expresia vegetală a nemuririi”, tinereții și vieții veșnice. Mai mult, ea asigură viața însăși⁵⁶³, idee exemplificată de basmele cu influență creștină în care nou-născutul abandonat și găsit de un pustnic este hrănit și crescut cu o viță-de-vie apărută din senin. Imaginea cerbului trufaș, autoîncoronat stăpân peste lume, pare să susțină perspectiva unei obârșii agrare pentru imaginarul animalelor invazive⁵⁶⁴. Fala cerbului este „analogon strigării împăratului”⁵⁶⁵, a cărei finalitate este, desigur, o căsătorie: „Strigă-n lume, cine strigă?/ *Giunelui bun!*/ Strig-on dalbuț împărat:/ – Cine-n lume s-o afla/ Să m-aduc-on leu legat,/ Leu legat, nevătămat,/ Îi dau fata

⁵⁵⁹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 107.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 106.

⁵⁶¹ *La luncile soarelui*, p. 112.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 97.

⁵⁶³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 463-465.

⁵⁶⁴ Monica Brătulescu, *Colinda*, p. 56.

⁵⁶⁵ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 45.

gi sofăie/ Giumătaie gi-împărăție,/ Toată, întreagă-a lui să fie” (Dobra – Hunedoara)⁵⁶⁶. Cu scenariul acesta ne situăm în vecinătatea basmelor, unde Făt-Frumos trebuie să răpună diferite fiare pentru a se însura. V. I. Propp identifică în acest motiv funcția cu numărul IX 1, „strigarea publică într-ajutor”⁵⁶⁷. Leul, ca și dulful, depășește granițele speciei și devine simbolul spațiului necosmizat, cu „statut de ființă stihială”⁵⁶⁸. Prinderea și legarea lui mitică neutralizează forțele distructive și, în același timp, asigură căsătoriei tinerilor liniștea creației neagresate. Leul „stricător” coboară ca și cerbul de pe teritoriul neantului și aduce cu sine forțele distructive. Este interesant că agresiunea se desfășoară în absența tânărului ca și cum aceasta ar fi propice manifestării haosului: „Plecă giunel ge-a vânare,/ Giunelui bun!/ Până giunel ge-a vâna,/ Leu la curte s-a lăsare,/ Pradă mare ce-o faceare,/ Lua sora giunelui” (Dobra – Hunedoara)⁵⁶⁹. În colinda aceasta provocarea nu mai este generală, ci este destinată clar eroului, prin răpirea surorii sale, act specific zmeilor. Deși nu este un motiv cu răspândire, uneori leul apare ca ipostază a acestor fapte specializate pentru basm. Atributul de „câne rău” descrie forțele dezlanțuite ale fiarei la vânarea căreia tânărul pornește, chiar și în absența unei chemări exprese. Grație legăturii mitice dintre leu și flăcău, gesturile celui dintâi sunt aflate și trebuie corijate de eroul cunoscător în amănunt al teritoriului infernal.

În colindele de tip III, 52, *Dulful, monstrul marin*, provocarea devenită plângere o lansează mărul agresat, simbol al Arborelui Cosmic, sau marea însăși: „Când e soarele-n diseară/ Iese Duh din mare-afară:/ Sare-n sus, sare-n pământ,/ Sare-n vârf la măr roșu./ Marea iarăși tot zicea:/ -Cine-n lume s-ar d-afla/ Merii de mi-i apăra?” (Casimcea – Tulcea)⁵⁷⁰. Timpul nefast al apusului, prezent și în colindele cu leu, rămâne o constantă a cadrului arhetipal. Înserarea, ca moment de tranziție între două perioade, poate fi privită drept un echivalent al sărbătorilor de iarnă, diminuarea gradată a soarelui necesitând, în ambele cazuri, o faptă eroică. Gestul saltului „în vânt, în pământ” nu e caracteristic numai calului năzdrăvan, care pare, din acest unghi, să înglobeze caracteristicile infernale ale eterului și pământului. S-a considerat că glasul mărului este, de fapt, al fetei, ca o „întrupare a Demetrei telurice”⁵⁷¹: „Prins-a-și mărul de-a-ntrebare:/ – Cine-n lume s-ar d’afla/ S-ar d’afla s-ar ’devar-u/ Să săgete Dul de mar’?”. Momentul creează pretextul pentru motivul alesului, eroul demonstrează consangvinitatea cu elementele superioare prin receptarea momentului de criză: „Nime-n lume nu

⁵⁶⁶ Petru Caraman, *Literatură*, p. 15.

⁵⁶⁷ V. I. Propp, *Morfologia*, p. 41.

⁵⁶⁸ Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 277.

⁵⁶⁹ Petru Caraman, *Literatură*, p. 19.

⁵⁷⁰ C. Brăiloiu, *ș.a.*, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷¹ Octavian Buhociu, *op. cit.*, p. 128.

s-a-flat-u/ Nu s-afla nici 'devara/ Făr-de Toma, el voinic-u./ El pe acolo că-m trecea/ Și pe măr îl auzeară" (Costache Negri – Galați)⁵⁷². Deși fata este absentă în colinda citată, am putea accepta ideea vocii sale „reclamante” printr-o paralelă cu colindele care au un vădit caracter marital și unde fata este cea care provoacă flăcăul să-i supună armăsarul ori să-i cucerească cetatea. La fel de potrivită contextului arhetipal apare jelirea arborelui lumii însuși, care simte scăzând puterile roditoare supuse permanent jafului.

Un tip aparte de „fală” este cea a ciobanului a cărui turmă e integrată cosmosului: „Și Ion voinicu,/ El s-o lăudatu/ Și s-o răurat/ Căci are oi multe,/ Multe și mărunte,/ Cât is pietre multe./ Dar și mieluşale,/ Cătu-s brândușale./ Dar un' le paşte?/ Pă cer, pă pamântu./ Dar și un' li-adapă?/ 'N cel noreț de ploaie./ Dar și un' le-închide?/ În cel cearcăn de lună” (Peceneaga – Tulcea)⁵⁷³. Lauda ciobanului introduce aici motivul berbecului miraculos, capabil să alunge Dulful și să aducă faima ce consacră marital flăcăul. În basme, mândria eroului este atribuită în mod fals de cei care vor să-l piardă, și astfel sunt provocate probele inițiatice ale ctitoririi sau căutării: „Ionel îți faci di pi partea asta pân' pi partea ceia di deal pod di aur într-o noapți” (Izvoare – Soroca)⁵⁷⁴.

Provocarea este motorul întregului ritual de inițiere, căci ea catalizează momentul culminant al confruntării. De fapt, răspunsul la provocare marchează prima probă prin care junele demonstrează că este apt de a depăși criza și de a așeza universul sub un timp fast, propice căsătoriei. Energiile care trebuie supuse îmbracă două forme simbolizate animalier: telurice și acvatice. Fie că vine din întunericul pământului sau al Apelor Primordiale, pericolul trebuie înfruntat direct și pentru asta flăcăul se pregătește magic: „Leroi, leroi, Doamnele!/ Și (cutare), frate al nostru,/ Mai bun cal că-și hărănește,/ Hărănește nu-l vestește./ Fuse joi de-o sărbătoare/ Și-mi ieși la vânătoare” (Țândărei – Ialomița)⁵⁷⁵. Timpul afectat vânătorii rituale este definit de prezentul indicativ și de întovărășirea cu calul a cărui dimensiune sacră rezidă inclusiv în puteri magice. Am văzut și în baladele fantastice că joia este ziua începutului de drum inițiat, ea reprezintă un timp fast pentru practicile mistice, numeroase descântece executându-se în special în a patra zi a săptămânii. „Vână joi și sâmbătă,/ Până în sfânta duminică”⁵⁷⁶ – flăcăul parcurge un ciclu de trei zile, număr predestinat, care, asemeni probelor din basme, îi asigură reușita. Confruntarea cu răul vine la încheierea acestui spațiu temporal pregătitor, „când fu soarele-n deseară”, deci în pre-ziua odihnei Cosmocratorului. Fiind un moment de tranziție, înserarea

⁵⁷² Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 53-54.

⁵⁷³ *La luncile soarelui*, p. 89.

⁵⁷⁴ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 153.

⁵⁷⁵ Petru Caraman, *Literatură*, p. 16.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

simbolică devine atât un interludiu al vulnerabilității, cât și unul al hierofaniilor, când stihiiile prind formă și pot fi învinse.

Bourul reprezintă o primă întrupare zoomorfă a stihiiilor telurice, iar urmărirea acestuia amintește de funcția întemeietoare a zimbrului din legenda Moldovei, fapt ce-l îndeamnă pe Mircea Eliade să considere tema vânătorii rituale „una cu siguranță autohtonă”, cu un prestigiu religios la daci. Cultul mithraic urmează cronologic credinței în *Sol Invictus* cu care se va contopi, amândouă imaginile fiind asimilate de viziunea christică. Acționând ca împuternicit al Soarelui, Mithra pedepsește taurul fugar și din trupul acestuia apar plantele sacre: grâul, vița-de-vie și alte ierburi folositoare. Asemeni ritualului din colinde, uciderea animalului primordial este urmată de consumarea trupului acestuia, agapă cu rol de preluare a energiilor, forțelor magice, precum și a „cunoașterii și puterii divine”, care fac eroul să se identifice cu modelul arhetipal. Masa rituală se transformă simbolic în nuntă, deci un univers nou creat și pregătit magic.

Colinda vânării bourului păstrează tiparul cunoscut din textele ceremoniale cu cerbul invaziv, suprapunerea acestor două cornute fiind cauzată de polisemantismul din limba română veche a cuvântului *bou*. Aici conotația htoniană este augmentată și completează implicația psihopompă: „Muge-și, muge-și Boul Negru! / *Oileroi, da leroi Doamne!* / Dacă muge, fală-și face, / Fală-și face când se paște / De cu seară-n cea seară, / Peste noapte-n grâne coapte, / La ziori grădini cu flori, / Nime-n lume nu mi-l vede, / Numa' Ion bun bărbat” (Mlăcenii – Vâlcea)⁵⁷⁷. În urmărirea rituală, adevărata confruntare se dă între forțele magice ale bourului, ca exponent al energiilor precosmice și al întunericului și forțele calului, ajutorul năzdrăvan cu natura duală a călăuzei dintre lumi. Puterea acestuia se acumulează, cu formula bine cunoscută, din elementele esențiale: „Sai în vânt, sai în pământ!”. Atât bourul, cât și calul dețin controlul asupra teluricului din materia căruia se trag: „Boul din gură-mi grăia: / – Câmpi mai câmpi și dragi de câmpi, / Lungiti-vă, -nlăturați-vă! / Câmpii bine-l de-ascultară: / Se-nlungea și se-nlățea. / Murgul din gură-mi grăiară: / – Câmpii bine-l de-ascultară: / Se scurta și se-ngusta, / Pe Bou Negru-l ajungea”⁵⁷⁸.

Motivul capului tăiat și așezat în sulită, mai frecvent în colindele de tip III, 53, *Șarpele*, va încheia vânătoarea, cu semnificația unei victorii asupra forțelor obscure. Imperativul adresării face din cele două apariții zoomorfe divinități htoniene cu puteri formatoare asupra reliefului. Într-o colindă de vânător din Voineasa, Vâlcea, bourii dorm lângă fântâna – bornă pentru calea de acces în sacru, iar trezirea mișcă pământul: „În picioare se scula, / Se scula, se scutura, / Pământul se clătina, / Frunza-n codru huruia, / Coastele se surupau, / Apele se

⁵⁷⁷ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 57-58.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 58-59.

tulburau./ Atunci *Ion* îi săgelva”⁵⁷⁹. Săgetarea este simultană creației, căci ieșirea din amorfie a bourilor smulge lumea din genuni. Tulburarea apelor, surparea solului și clocotirea codrului au loc într-un timp imemorial instaurat de imperfect. Arcașul arhetipal surprinde falia temporală și valorifică accesul în sacru. Densitatea predicatelor, mai numeroase decât numărul de versuri, formează un tablou cataclismic, ochiul receptor părăd a nu putea urma rapiditatea cu care focalizarea se mută și ia proporții universale. În basme bourul htonian apare cu aceleași puteri seismice și este perechea bourului solar. El mișcă pământul printr-o simplă zvâcnire de picior și îndepărtează obiectul magic aducător de somn nimicitor: „eu când oi tremura din picioru meu o dată și când oi da, să cutremură pământu și pe stăpânu meu l-aruncă-n capătu pământului și-i sare căpățâna de la cap” (Fărcașele – Olt)⁵⁸⁰. Întregul pământ se mișcă pentru a restabili starea de conștiință întemeietoare, fiindcă *Terra Genetrix* însăși resimte nevoia regenerării arhetipale. Un text din colecția basmelor ardelenesti culese de Ion Pop-Reteganul conține imaginea artistică a cornutei nimicitoare în ipostaza unui taur sălbatic care strică recoltele: „E un taur mare, (...) e cu părul sur, cu două coarne de câte o jumătate de stânjen de lungi și de largi și cu un ochi în frunte și cu dinții ca la porcii cei sălbateci, așa spun cei care l-au văzut mai de aproape” (Grădiște – Hunedoara)⁵⁸¹. Portretul încarnării terifiante respectă coordonatele imaginarului tradițional reperat în colinde, atât prin specia zoologică aleasă, cât și prin culoarea cenușie a ființei care ține de lumea neagră, dar o regenerează prin sacrificiu pe cea albă. Anvergura de peste un metru a coarnelor emblematice impresionează percepția mediată de povestire alături de detaliul dentiției înfiorătoare, asupra căreia se insistă și în descânțece, ca indiciu pentru monstruos: „Să-ntâlniră/ Cu nouă gologoane negre,/ Cu cozâle rădicate,/ Cu urechile dabalate,/ Cu dinți lizâț’/ Cu ochii beliț’” (Rogoz – Maramureș)⁵⁸². Amestecul de trăsături animaliere și, în special, ipostaza de ciclop a bourului îl circumscriu exclusiv zonei întunecate a „forțelor obscure, instinctuale și pasionale. Lăsate în voia lor, neasumate de către spirit, ele nu pot decât să joace un rol distructiv, în univers și în om”⁵⁸³. Măr, feciorul născut prin iradierea fecundității vegetale, ucide fiara și domolește astfel haosul prin gestul viril ordonator, specific spiritului inițiat.

Cerbul solar este o altă ipostază a haosului invaziv ce trebuie să piară de mâna flăcăului, motivul fiind comun din Balcani până în Baltica⁵⁸⁴. În tipul

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁵⁸⁰ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 58.

⁵⁸¹ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 168.

⁵⁸² Pamfil Bilțiu, *op. cit.*, p. 313.

⁵⁸³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 307-308.

⁵⁸⁴ Petru Caraman, *Colindatul*, p. 60.

acesta de colinde calul dispare, confruntarea între vânat și erou este directă, iar legătura lor totemică este subliniată de cunoscuta receptivitate a eroului la provocarea animalului: „Ș-acas' să dusară,/ Arcu-și încordară,/ După cerb plecar',/ Tot din deal în deal-u/ Și din vale-n val/ Și din vad în vad./Pe cerb mi-l zăriră,/ Înapoi se-ntoarsă/ Ionel voinicu/ Ochii-ș ațintiră,/ Pe cerb mi-l zăriră/ Sub un lin mălin/ Aronind, dormind,/ Amiaza făcând” (Berzeni – Vaslui)⁵⁸⁵. Gestul drumului frânt și reluat este frecvent întâlnit în colinde, existența unei interdicții de a privi înapoi în timpul unor ceremonii asociate ritualurilor de limită conturând proporțiile magice ale acestui fapt. „Întoarcerea privirii în urmă, fie în timp, fie în spațiu, dorința de a vedea, de a experimenta direct ceva ce aparține deja altei lumi, înseamnă, în termenii unei mentalități tradiționale, *moarte*”⁵⁸⁶. Contemplarea etapei depășite marchează la nivel simbolic moartea necesară a neofitului, în timp ce drumul dus-întors eliberează voinicul din limitele constrânse de durată și îl integrează în timpul sacru. În basm, încălcarea interdicției duce la transformarea în elemente miraculoase, izolate pe tărâmul nimănui: „S-o uitat înapoi. Când s-o uitat înapoi, o zâs: – Face-te-ai tu – zâce – un izvor de miere, în codrii pustii, unde nici oameni nu umblă!” (Urmeniș – Maramureș)⁵⁸⁷. Principiul malefic absolut, mama drăcoaică, nu trebuie privit, încălcarea tabuului conduce la mutilarea inițiativă prin care neofitul nu mai poate observa profanul: „Deschise ochii s-o vază, și cum ai deschise, cum i-i sorbi drăcoaița, și plecă lăsându-l orb” (Chirculești – Giurgiu)⁵⁸⁸. Gestul prin care feciorul este lăsat fără vedere este specific haosului, capabil să absoarbă la intervale de timp universul ordonat, adică exact atunci când este imperios ca inițierea să înceapă. Locul sacru inaccesibil este reprezentat într-un basm din Șieu, Maramureș, prin muntele de sticlă care trebuie urcat cu un cal cu stea în frunte, potcovit și pe genunchi (sugestie a cățărării extreme). Tabuul privirii întoarse izolează lumile pe care le traversează feciorul și permite intrarea în sacru: „Dar nu cumva, în timpul ieșăturii la deal sî ti uiț' înapoi, cî cum te-i uitat, cum coborâm până dingios și ni facim praf”⁵⁸⁹.

Într-o colindă din Peceneaga, Tulcea, etapele numeroase prin care trebuie să treacă vânătoarea pentru a reuși constituie fazele formatoare pentru flăcău: mai întâi el trece pe la marginea de sat (lume) unde se fălește cerbul, îl zărește și își confirmă calificarea pentru planul sacru, aleargă acasă pentru a se înarma potrivit vânătorii arhetipale (arc și săgeată) și începe o perioadă cathartică: „La

⁵⁸⁵ Lucia Cîreș, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁸⁶ Ioana Petrescu, *Foloasele privirii*, București, Editura Paideia, 2002, p. 6.

⁵⁸⁷ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 193.

⁵⁸⁸ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁸⁹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. V, p. 229.

vânat să-mi iasă/ Pe munții Nistrului/ Și ai pustiului”⁵⁹⁰. Peregrinarea prin geografia specific inițiată este încheiată în mijlocul săptămânii, ca echivalent temporal al centrului cosmogonic și are aceleași semnale meteorologice: nori și ceață. Abia acum flăcăul regăsește urma animalului sacru, traseul lui conducându-l prin locuri inaccesibile, până la apa vie: „La râu, la pârâu,/ De-unde-i apa lină,/ Pietrele răsună”. Muzica lumii provocată de curgerea hidrică o echivalează pe cea a sferelor din înalt, prin armonia proprie principiului creator, pe cale să fie revigorată. Trecerea pe la apa dintre lumi provoacă hierofania zoomorfă și abia acum flăcăul primește șansa de a actualiza gestul arhetipal al săgetării din genunchi.

Cerbul, asemeni leului, este găsit dormind, fapt ce se datorează latenței somnolente specifice spațiului neordonat, precosmic. În mod din nou asemănător colindelor în care leul întrupează stihiiile, cerbul zace sub un element vegetal, investit cu simbolistica Arborelui Cosmic. Prezența fiarei la rădăcina lui *axis mundi* sugerează neantul anterior creației și convertirea energiilor primare, dar și o amenințare a cosmosului. În multe texte populare, formele zoomorfe ale stihiei stau la baza simbolului universului și rod pilonii sau Copacul Creației. Ca într-o pictură a unui arcaș mitic, flăcăul îngenunchează și săgeată cerbul între coaste. Arcul are valențe exorcizatoare⁵⁹¹ și este asociat prin definiție inițierilor, având puterea de a instaura ordinea prin uciderea dușmanului, de a distruge forțele nefaste prin doborârea animalului totem. Sugestia totemică este augmentată, căci în scena arcașului identificarea cu ținta este esențială. Și tocmai pe săgeată se va răzbuna cerbul: „Cerb când se sculară/ Și se scuturară/ Și se blăstămar’:/ – Săgeată-mbrodată,/ Vedea-te-aș uscată/ În cui atârnat/ Tu ce n-ai venit-u/ Trăsnind, fulgerând,/ Mii de veste-m dând,/ Ca să mă trezesc-u/ Să mă străjuiesc-u/ Straja din trei părți?” (Berezeni – Vaslui)⁵⁹². Săgeata devine „armă magică” și forța ei rezidă în faptul că „este un simbol al schimbului dintre cer și pământ” ce semnifică „depășirea condițiilor normale”. Sugestia evoluției inițiatice e clară prin identificarea cu vânatul ca simbol al lumii eterne; mai mult chiar, săgeata reprezintă zodia sub care tânărul se așază: dinamismul ascensional⁵⁹³. „Adevăratul blestem” (Mihai Coman) adresat săgeții încearcă o neutralizare a forțelor magice ce ar asigura o viitoare izbândă asupra stihiiilor, deci vizează repetabilitatea actului. Săgetarea are efect ordonator, ea vine din direcție sacră: „În genunchi cădea,/ Arcu-și întindea,/ Arcu ș-o săgeată;/ Ținta-i ținuită/ Pe cerb mi-l izbea,/ La spate din dreapta,/ Cerbul sus sărea/ Și se blestema”

⁵⁹⁰ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 46.

⁵⁹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 132.

⁵⁹² Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁹³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 195-196.

(Peceneaga – Tulcea)⁵⁹⁴. „Dreapta și îndemânarea vădesc puritate și favoarea divină”⁵⁹⁵, investirea cu puteri civilizatoare exercitate din unghiul magic anihilează puterile fiarei și permite contactul cu aceasta: „Pe cerb mi-l lua,/ La spate, din dreapta./ Și cu el pleca/ Prin șirag de sate” (Peceneaga – Tulcea). Motivul sacrificiului constructor apare adeseori ca indicație a animalului mitic însuși. Mai mult chiar, într-o colindă din Titești, Vâlcea, fala cerbului devine sugestia propriei imolări: „– Cine pe lume se aflară/ Ca pe min’ să mă săgete,/ Cu carnea nunta-și va face,/ Cu oasele casa-și va clădi,/ Cu pielea-și va coperi”⁵⁹⁶. Valoarea arhetipală a ritului este subliniată de Mircea Eliade: „sacrificiul de regenerare este o «repetare» rituală a Creației. Mitul cosmogonic implică moartea rituală (adică violentă) a unui uriaș primordial, din trupul căruia au fost constituite lumile, au crescut ierburile”⁵⁹⁷. Nu numai familia viteazului beneficiază de infuzia cu energiile fiarei, ci și meșteșugurile și vegetația întreagă: „Dragi de urechiuși auzitoare,/ Vedea-v-aș prin livezi verzi,/ Livezi verzi, prin lăpuzi verzi!/ Dragi de buzulițe următoare,/ Vedea-v-aș prin livezi verzi,/ Livezi verzi, prin fântâni reci!/ Dragi de piciorușe săritoare,/ Vedea-v-aș la undrelari,/ Undrelari, la păcurari!” (Titești – Vâlcea)⁵⁹⁸. Cuvintele cerbului au caracter augural, el menește propriul trup să se disipeze în universul ordonat printr-un verb care implică observația directă. Deși sacrificat, cerbul va putea, conform testamentului său, să contemple nevăzut, precum o divinitate, propria utilitate mitică, puterile regeneratoare. Timpul condițional prezent acționează aici ca o formă afectivă de imperativ, modelată de probabilitatea că dorința va fi ascultată. Urechile, buzele și picioarele, adică părțile corporale esențiale pentru viața sălbăticiunii, redau verdele plantelor și livezilor (deci pomilor roditori), fac apa fântânilor „vie” și ajută ciobanii în truda lor, această ocupație îmbinând în mod perfect existența vegetală cu cea animală pentru binefacerea oamenilor. „Regenerarea forței active a vegetației își întinde eficiența și asupra regenerării societății umane prin reînnoirea timpului”⁵⁹⁹ care începe cu nunta. Animalul este jertfit pentru cuminecarea din energiile care „permit întotdeauna să se stabilească o circulație a forțelor între sus și jos”⁶⁰⁰ și reprezintă un obicei nobil, după cum ne-o spune un basm cules de G. Dem. Teodorescu: „Și feciorul de-mpărat, fiind

⁵⁹⁴ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 46-47.

⁵⁹⁵ Roger Caillios, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁹⁶ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 50.

⁵⁹⁷ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 319.

⁵⁹⁸ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 51.

⁵⁹⁹ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 322.

⁶⁰⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 62.

logodit, a plecat la vânătoare, ca să-și vâneze vânatul de nuntă, după legea domnilor și-a împăraților”⁶⁰¹.

Din scenariul împărțirii cerbului în construcția gospodăriei un element definitoriu este paharul ceremonial: „Cu unghia lui/ Făcea păhărele;/ Și cheamă boieri cu ele/ Să le cinstească,/ Cruciș, curmeziș/ De la naș la fin/ De la fin la naș” (Dobrogea)⁶⁰². Răspunsurile la chestionarele lui Nic. Densușianu confirmă sorgintea folclorică a acestui motiv, căci „paharul de zile mari” este păstrat cu multă grijă și utilizat doar la sărbători și în timpul ritualurilor inițiatice, cum sunt nunta, botezul sau moartea. Cât de important este paharul ceremonial pentru român, ne-o spune faptul că în creațiile populare protagoniștii refuză să îl schimbe, să îl vândă sau chiar să îl dea ființelor divine. Paharul înglobează un cumul de semnificații ce dau împreună imaginea „destinului uman, fie în ipostază pozitivă, fie negativă, pe întreaga durată a vieții sau în momentele ei principale”⁶⁰³. Prin colinde, motivul în discuție asociază animalul totemic, din copitele căruia se vor face paharele, cu simbolurile creștine: grâul, vinul, mirul, pictate în interiorul cupei ceremoniale cu existență atestată. Nu întâmplător, tocmai vița-de-vie și grâul sunt explicate în imaginarul mitologic universal drept rod al sângelui dintr-un omor ritual. Putem deja să punem în relație cele două tipuri de sorbire din membrele animalului mitic, din „paharul” imprimat pe pământ sau din copitele reconfigurate în pocal mistic. Sorbirea din locul infuzat cu energia sălbatică transmite în totalitate puterile animalului (și chiar înfățișarea lui), cel ce bea din paharul magic începe o nouă existență, în inima sacrului. Dacă adăugăm și comensualitatea nunții descoperim o lume nouă, cu puteri depline, regenerate de fiara codrului. Cadrul în care are loc împărțirea din trupul animalului diferă însă. În primul caz eroul pătrunde pe tărâmul sacru și este forțat de contactul prea intens să bea într-un mod care sugerează involuția civilizației, drumul înapoi pe axa temporală. În cea de-a doua cumină, cerbul este smuls spațiului specific (așa cum neofitul se desparte brusc de familie) și adus în universul uman, unde ordinea îi transformă trupul în mod aproape „instituțional”. Paharul este, așadar, o marcă a planului social, în timp ce apa băută din copita adâncită în pământ circumscrie flăcăul lumii sălbatice, făcându-l să ia forma totemului său.

Colindele de tip III, 55, *Leul*, au un statut mai deosebit, dat mai întâi de prezența animalului în imaginarul carpato-danubiano-pontic, și apoi de confruntarea propriu-zisă. Anatomia animalului este un argument pentru faptul că leul nu primește o funcție denotativă în cadrul colindei, el are și coarne uneori, ba chiar este ierbivor. Mai mult decât atât, unii exegeți consideră că în spatele

⁶⁰¹ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 24.

⁶⁰² C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 48.

⁶⁰³ Silvia Ciubotaru, *Nunta*, p. 115.

„măștii literare” a leului se află, de fapt, lupul⁶⁰⁴. Dimpotrivă, un studiu recent al lui Ion Taloș analizează motivele colindei prin prisma unui naturalism zoologic: „se știe că leul se retrage ziua în umbra tufișurilor ori a ierburilor înalte și doarme, după ce dimineata devreme și-a procurat hrana pentru o zi întreagă (...); cine a văzut fotografii ale leului surprins în timpul somnului diurn a observat că acesta doarme cu capul ridicat, ceea ce confirmă imaginea din colind (...); cercetările de psihologie animală arată ce leului nu-i place să întâlnească intruși pe teritoriul lui”⁶⁰⁵. Considerăm că prezența leului în ritualurile inițiatice din colinde trebuie privită în legătură cu funcția de animal al haosului ce a asimilat toate trăsăturile fizice specifice celorlalte întrupări animaliere ale neantului și datele comportamentale specifice nu au făcut decât să fixeze la nivel cultural imaginea „monstrului”. Asociat apusului de soare, moment în care este descoperit, leul reprezintă preopinentul sacru, „demonul infernal” (Octavian Buhociu). Flăcăul pleacă pe urmele animalului emblemă, cu conotații solare datorate culorii și coamei sale, și folosește magia pentru a-l afla: „Din forma inelului/ *Junelui junelui bunu,*/ Luați urma leului/ Și-o luați și o aflați,/ Colea-ncoaci, coala-n coleare,/ Colea-n vârful munților,/ Sub poalele brazilor” (Petreni – Deva – Hunedoara)⁶⁰⁶. Coordonatele tărâmului aflat la înălțime implică traiectoria ascensională a eroului, precum și o situație sub Arborele Cosmic, căci leul „ilustrează paradigma asocierii monstrului de la baza Creației cu Centrul și Axa lumii ipostaziată ca Pom Cosmic”⁶⁰⁷. În colinda citată, bradul constituie simbolul autohton al lui *axis mundi*, în cele mai multe texte leul se află sub un element vegetal, ceea ce transmite ideea originii duale a lumii: „Subt un spin mândru-nflorit” (Almaș-Săliște-Ilia – Hunedoara)⁶⁰⁸, „Sub o tufă de schinduf” (Măcin – Tulcea)⁶⁰⁹, același loc din care este păzit ogorul cu roade împărătești în basmul *Șperlă Voinicul*. În cadrul acesta, aflat în afara orizontului cunoscut, identificabil cu traseul psihopomp⁶¹⁰, leul este găsit de flăcău dormind: „Când fu soarele-n de-seară/ Și vremea de târnoseală,/ Trecu pe la cești doi meri,/ Găsi leul adormit,/ D-adormit cu fața-n sus”(Țândărei – Ialomița)⁶¹¹. Este o stare de letargie specifică forțelor Haosului, forțe menținute prin practici magice, în fază de non-manifestare. Inerția proprie ființelor care întruchipează haosul este contagioasă, în basmele românești, ca în alte culturi, proba somnului fiind

⁶⁰⁴ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 43.

⁶⁰⁵ Ion Taloș, *Lupta voinicului cu leul. Mit și inițiere în folclorul românesc*, în *Conferințele Academiei Române*, București, Editura Academiei, 2007, p. 47-48.

⁶⁰⁶ *La luncile soarelui*, p. 70.

⁶⁰⁷ Vasile V. Filip, *op. cit.*, p. 283.

⁶⁰⁸ *La luncile soarelui*, p. 69.

⁶⁰⁹ C. Brăiloiu, *ș.a., op. cit.*, p. 42.

⁶¹⁰ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 34.

⁶¹¹ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 16.

definitorie pentru erou. Somnolența are două sensuri: ratarea inițierii prin contaminarea cu forțele tenebroase, „semn al intrării în lumea morților” și „absorbirea forțelor chiar în energiile primare ale unui somn «voinicesc», ca o moarte aparentă”⁶¹². Cel de-al doilea tip de letargie caracterizează animalul aflat la poalele bradului lumii, căci acesta este principiul pe care îl reprezintă: neantul, neființarea. Odată aflat leul, eroul mai trebuie să treacă o probă: trezirea acestuia. A fost remarcat pericolul pe care l-ar reprezenta trezirea bruscă a fiarei, surprinsă în colindele bourului negru. Ieșirea din „starea letargică”, dacă nu respectă datele ritualului, poate produce un cataclism, fapt care face ca „orice cufundare în somnul ritualic (i.e. orice comunicare cu energiile primare) să fie învăluită de interdicția absolută care apasă asupra trezirii”⁶¹³. Tot inerției haosului i se datorează și proliferarea necontrolată a vegetației. Ieșirea din spațiul ordonat este clară: „Pleacă june-ntr-o vânatu/ Junelui junel bun!/ În codri ce n-au d-umblat./ Codri-s mari/și codri-s rari”(Almaș-Săliste-Ilia – Hunedoara)⁶¹⁴, dincolo de transgresarea frontierei trebuie subliniat și locul „clasic” al inițierii, pădurea – poartă spre lumea cealaltă. Aici vegetația crește fără seamăn, imagine frecventă în colindele de fată și în orațiile funerare: „Unde iarba crește,/În patru se-mpletește,/ Nime n-o-ncâlcește” (Agnita – Brașov)⁶¹⁵. Codrii mari nu sunt incluși pe harta traseelor cotidiene, ei țin de geografia sacră, nu sunt de umblat și ordinea lor nu este tulburată fără sens magic. Peregrinarea printre copacii rari, cu iarbă ce știe a crește cum lumea se țese, este rezervată pentru drumul solitar al neofitului, ajuns aici printr-o rupere a nivelului de percepție, redevenită mistică. Imaginea este dezvoltată și în basme: „Atunci, pă timpur’le ălea, era niște păduri...pustială mare, pă motivu că nu să prea ducea lumea ca să descurce pădurea. Era pădure deasă, erau crengile netăiate, neadunate de pe jos; iarba – d-abia te mișcai pân ea, era mai înaltă ca omu... Așa că era niște sălbăticiuni” (Celei – Olt)⁶¹⁶. Timpul instaurat în fragmentul acesta aparține miticului, când spațiile nu erau încă asimilate și valorificate de social, natura creștea liberă și speciile se găseau în etapa nediferențierii. Lexemul invocat în mod constant pentru definirea stadiului primar al lumii face parte din familia lexicală a lui *sălbatic*, acesta fiind un atribut al existenței esențiale, libere de constrângerile factuale. Continuând observația lui Mihai Coman, Andrei Oișteanu observă că doar vegetația inutilă din punct de vedere social sau inutilizabilă, sufocă ființele ajunse pe acest tărâm. „Somnul lui Dumnezeu are din contră, drept urmare, creșterea vegetației utile”. Dar atât mărăcinii, cât și florile care cotropesc trupul tinerei în colindele de fată

⁶¹² V. I. Propp, *op.cit.*, p. 277.

⁶¹³ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 39.

⁶¹⁴ *La luncile soarelui*, p. 69.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 116.

⁶¹⁶ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. V, p. 182.

mare au, ca și somnul, o trăsătură malefică și încearcă să lege „magic ființele, izolându-le de spațiul cosmizat”⁶¹⁷. Smulgerea din cadrul somnolent și oprirea creșterii agresive a vegetației apelează la resursele magice, căci tânărul: „Să-l deștepte, nu cutează,/ Să mi-l scoale, nu se-ncrede,/ Bagă mâna-n sân, la piele,/ Scoase o verde tabachere,/ Tabachere cu tabac,/ Dete Murgului la nas./ Începe Murgul a străfiga/ A străfiga și-a strănuta./ A strănuta și-a necheza;/ Leu din somn se pomenește” (Țândărei – Ialomița)⁶¹⁸.

Revine pe scena rituală funcția magică a calului, cel mai adesea ținut într-un spațiu simbolic: „Mâna-n buzunar băga/ Și scoasă cheie lată/ Să-m discuia grajd de piatră,/ Grajd de piatră-mi discuia/ Și scoasă pe murgu-afară.” (Condrea – Galați)⁶¹⁹. „Calul din cămară” a fost analizat ca motiv de V. I. Propp, simbolistica lui fiind una a forțelor htoniene. În balada *Corbea II* (88), zăvorârea calului are proporții hiperbolice, ca indiciu pentru puterile excepționale ale armăsarului: „Cu lacăt cât banița/ Și cheie cât veriga” (Găița – Ialomița)⁶²⁰. Prin intermediul acestora și al strănutului, trezirea fiarei se face fără pericol. Ea este neutralizată, căci „strănutul simbolizează o manifestare a sacrului care aprobă sau pedepsește, neașteptatul manifestării sale marcând o ruptură în linia continuumului temporal”⁶²¹. Timpul nefast a fost întrerupt iar eroul și *alter-ego*-ul totemic se află într-o falie temporală, marcată de cele trei zile fatidice ale luptei. Atributele calului nu trebuie însă privite separat de flăcău, calul și călărețul formează de fapt o singură entitate, al cărei cumul de forțe reprezintă cheia trecerii cu bine a probei. Mai mult decât atât, V. I. Propp consideră că „ajutorul năzdrăvan constituie doar o expresie a puterii și capacităților eroului”⁶²².

Înainte de confruntarea propriu-zisă, care constă în urmărirea leului sau capturarea lui, animalul stihial trăiește uimirea de a vedea tânărul pe domeniul său: „– Ce-ai cătat junel, pe-aici?/ Doar căile le-ai zmintitu/ Ori murgu și-o bolânzitu?/ June din grai îi grăiare:/ – Căile nu le-am zmintitu/ Murgu nu mi-a bolânzitu/ Ci-am venit să ne luptăm,/ Să ne alegem de viteji” (Valea-Lupului – Hunedoara)⁶²³. Greșeala nu este posibilă, dată fiind funcția de animal psihopomp a calului, uimirea leului are aceeași semnificație ca și fala cerbului, cea a „încercării de însușire absolută a sacrului”⁶²⁴. Caracterul de ales și inițiat este confirmat astfel chiar de animalul emblematic. Lupta propriu-zisă, diferită de

⁶¹⁷ Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 32-34.

⁶¹⁸ Petru Caraman, *Literatură*, p. 16.

⁶¹⁹ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 57.

⁶²⁰ Gr. Crețu, *op. cit.*, p. 244.

⁶²¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 270.

⁶²² V. I. Propp, *op. cit.*, p. 201.

⁶²³ *La luncile soarelui*, p. 70.

⁶²⁴ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 47.

urmărire, se caracterizează prin folosirea armelor, în cazul colindelor influențate de tiparul luptei cu cerbul: „Cu leul s-alăturară,/ Din baltage-l bălțăgea,/ Din măciucă-l măciucea,/ Pân-ce leul doboră” (Țândărei-Ialomița)⁶²⁵, sau prin luptă dreaptă: „de la Dumnezeu înțeleaptă”: „– Hai le lele voinicele/ Pecatile-s de-ale tale,/ Te-au adus pe locuri rele,/ Să-mi tăvăli fânașale/ Să-l tulburi izvoarele/ Dar acuma tu ce vrei?/ Din lupte să ne luptăm/ Din sabii să ne tăiem?/ – Ba în lupte că-s mai drepte/ Și-s mai dragi lui Dumnezeu” (Valea Lupului – Hunedoara)⁶²⁶. Putem identifica în lupta egală între cei doi preopinenți o coborâre temporală a flăcăului. Numai așa transferul magic se poate îndeplini, iar victoria flăcăului este desăvârșită, căci el supune nu numai haosul, ci se învinge și pe sine, dominându-și aspectul instinctual. Arhaicitatea confruntării elimină armele sofisticate, care dau omului o superioritate artificială în fața naturii: „Flinta ar bufni,/ El ar auzi,/ Și-ndată-ar sări/ Două-trei sărite,/ Până-n vârful de munte,/ Până către-Ardealu,/ Că-i locu cu dragu./ Cu flinta nu-și dare,/ Și mi-l săgetare” (Voineasa – Vâlcea)⁶²⁷. Deși efectul asupra fiarei este același și ea sare peste munți, săgetarea este preferată fiindcă respectă modelul arhetipal, din zorii civilizației, când viața omului era legată strâns de cea a animalului. Domolirea stihiiilor ia forma unei îmblânziri simbolizate de curea. Gilbert Durand consideră legarea o „pedeapsă vremelnică”, dar și „un arhetip al propriei situații a omului în lume”⁶²⁸, ceea ce explică întrucâtva indicațiile primite de flăcăul vânător chiar de la leu: „– Lasă-te tu de luptat,/ Și pe mine de săgetat/ Și mă leagă de cureară/ Și mă du pe ulicioară” (Casimcea – Tulcea)⁶²⁹. Asemenea cerbului care își dezvăluie funcția de revigorare prin sacrificiu, leul devine aici maestru inițiator pentru voinicul care i-a ținut piept. Regimul vânătoriei leului este diferit însă și are semnificații mai ample față de vânatoarea cerbului, datorate specializării figurii mitice a fiecăruia. Cerbul este pândit, ucis cu arme și întemeiază o lume după „scenariul ideal” al sacrificiilor, pe care l-a semnalat Mircea Eliade. Leul are o aureolă de hierofanie iar capturarea lui așază sub o zodie fastă lumea, prin actualizarea ordinii primare.

În cadrul stihiiilor telurice, ciutele au un regim special, sesizat de toate comentariile asupra colindelor de tip III, 65, *Ciuta proroacă*, sau III, 66, *Ciuta și puiul rău sfătuit*, și anume ipostaza de „victimă prin care se întemeiază tânăra familie”, de o intensitate sporită în cazul acestor texte⁶³⁰. Important apare decorul în care se găsește turma de ciute: „Pe munți de piatră,/ De piatră crăpată/

⁶²⁵ Petru Caraman, *Literatură*, p. 17.

⁶²⁶ *La luncile soarelui*, p. 72.

⁶²⁷ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 52.

⁶²⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 206-207.

⁶²⁹ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 45.

⁶³⁰ Octavian Buhociu, *op. cit.*, p. 114.

(...) Pasc și mi s-adapă,/ Că-i iarba-nverzită,/ Apa limpezită,/ Valea răcorită” (Călărași-București)⁶³¹, „Roua ce-a picat/ Ruptu-mi-s-a, faptu-mi-s-a/ Di-un lac iezărel./ Ce-m creștea în el-u?/ Răchită înflorită/ Trestie mărunță.” (Pogonești – Vaslui)⁶³². Este o natură edenică, regenerată, ce amintește de „perfecțiunea începuturilor”, în termenii lui Mircea Eliade, o „amintire imaginară a unui «Paradis pierdut»”. Eroul descinde în spațiul cu trăsături precosmogonice din speranța „recuperării beatitudinii «începuturilor»”⁶³³. Apa limpede, răcoarea și roua țin de o dimensiune a purității specifice începutului de lume. Diferența esențială între sacrificiul cerbului și al ciutei rămâne finalitatea vânătorii. Dacă ciutalina dădea spor meșteșugurilor prin împărțirea lor rituală, ciutele creează prin moarte un nou relief, o lume investită magic cu esența vieții trupului lor: „În goană ne-o luară/ Și-o să ne gonească/ Pân-la pod de os,/ De os n-a mai fost,/ Dar acum se face/ Tot din os de ciută,/ Ce-or mai rămâneară,/ În goană ne-or luară/ Și-o să ne gonească/ Pân’ la pod de sânge,/ De sânge n-a mai fost,/ Dar acum se face/ Tot din sânge de ciută.” (Luncavița – Tulcea)⁶³⁴, „Ș-o să ne gonească/ Pân’ la munți cărunți,/ Munți cărunți n-o fost/ Noi că mi l-om face/ Tot din păr de ciută,/ De ciută mioară/ La păr gălbioară.” (Ostrov – Tulcea)⁶³⁵. Oasele, sângele, blana, alături de copite, gheare și dinți reprezintă elemente prin care neofiii „dobândeau putere asupra animalelor (...) dându-li-se o parte din animalul respectiv”⁶³⁶, căci aceste „fragmente” animaliere sunt investite cu o mare putere magică, adevărate chintesente ale vitalității. Prin transformarea părților corporale în pod, lac și munte, natura întreagă se identifică animalului totemic, iar tânărul devine un creator ce modelează aceste elemente. Evident, podul marchează trecerea simbolică, saltul mitic, apa are un rol fertilizator, în timp ce muntele marchează spațiul superior, al inițierii. Ciuta proroacă, sau care își sfătuiește aparent rău puiul, are aceeași caracteristică precum boul sur, e „la păr cărucioară”, simbol al vechimii sale, posibilă „ipostază a Marii Mame Pământ”, e o aleasă, căci are darul oracular, al „miorii”. Legătura ei cu piatra, ca animal htonian este evidentă în colindele în care scapă ascunzându-se sub o stană, unde se confundă cu materia originală. Cerebul „tretior”, aflat și el, precum protagonistul, într-o perioadă de trecere spre maturitate⁶³⁷, confirmă o dată în plus legătura totemică cu flăcăul prin receptivitatea inversată, la lauda acestuia: „– Cum

⁶³¹ *La luncile soarelui*, p. 99.

⁶³² Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 63.

⁶³³ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. Traducere de Paul G. Dinopol, prefată de Vasile Nicolescu, București, Editura Univers, 1978, p. 49.

⁶³⁴ Petru Caraman, *Literatură*, p. 24-25.

⁶³⁵ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 50.

⁶³⁶ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 236.

⁶³⁷ Traian Herseni, *op. cit.*, p. 189.

eu, maica mea,/ Cum eu iarb-aș paște,/ Și muguri m-oi rupe,/ Și apă m-oi bea?/ Ion bun bărbatu/ El s-a lăudatu/ Că m-o săgeta/ În cel vârful de munte/ De mia de sute” (Lipova – Arad)⁶³⁸. Cerbul va fi săgetat la izvor, fiindcă spațiul are atât o conotație nefastă dată de tranziția între acvatic și teluric, cât și o funcție pragmatică: momentul adăpării dă ocazia „prădătorilor” să înșele vigilența animalelor. Uniunea cerb-vânător nu poate sfârși decât prin identificarea celor doi printr-o moarte simbolică a dublului animal și o „cuminecare” din forțele primare ale Naturii.

Stihiile acvatice aduc pe scena colindelor peștele de mare sau „dulful” și vidra. Raportate la Arborele Cosmic, aceste animale se situează mai ales la mijloc, în cântecele funerare, iar dulful la rădăcină, „stratificare” reluată și în colindele din Țara Loviștei. Dulful sau peștele de mare este animalul care întrupează forțele Haosului ce amenință Arborele Vieții prin periodica lui devastare: „Prundurele marle’n dalbe/ Mărului merișor de aur/ Pe prundișul Mării Negr’/ Crescut-ai d-un merișor-u/ Făcea mere-n toate ver’/ Câte-ș face nu le coace/ Din pricina Dul de mar’/ Dul de mare ies-afară;/ Sărea-n vânt, sărea-n pământ,/ Sărea-n vârf de merișor-u/ Prins-a merele-a mânca,/ Frunzele că-i scuturară,/ Crengile dărăpăna” (Costache-Negri – Galați)⁶³⁹. Creația ia aici imaginea creștină a pomului roditor, o adaptare mediteraneană a pomului cunoașterii. Acțiunea dulfului de a opri coacerea fructelor este un motiv răspândit mai ales în basme, și o semnificație ar fi încercarea de a împiedica lumea să atingă un anumit nivel al „rodirii”, al ordinii fecunde ce ar imuniza-o la forțele neantului. Zmeul sau peștele (despre care Propp consideră că reprezintă „o primă etapă a luptei cu zmeul”) fură merele (de aur) și pune Creația în pericol, moment propice inițierii flăcăului, singurul care aude plângerea mărului. Pregătirea de luptă ne este deja familiară și o vom reîntâlni în orațiile de nuntă: „Chei pe mână își apucară,/ Grajd de piatră deschiară,/ Lese-și Negru,/ Lese-și Murgul, cal mai bun,/ Cal mai bun și mai blajin” (Țândărei – Ialomița)⁶⁴⁰. Alegerea calului, frecventă în basmele rusești, este un gest magic ce trebuie făcut cu toată atenția, căci calul reprezintă călăuza spre tărâmul stihiiilor. Figura mitică a arcașului re apare cu aceeași conotație inițiatcă: „de genunchi în genunchi/ Și arcu’ își întindea/ Și săgeata mi-o pune” (Dobrogea)⁶⁴¹ cu o nouă sugestie a identității erou-vânat. Imaginea stă sub regim dinamic și solar, specific principiului masculin. Colindele din Dobrogea conturează un neofit asemenea zeilor, ce poartă veșminte pictate cu însemnele stelare și telurice: „Iar (cutare) flăcău voinic,/ Nu se teme de nimic;/ Că vestmântu-i zugrăvit:/ Scrisă-i marea rotocoală/ Cam cu nouă vădurele;/ Iar în urmă de vădurele,/ Sînt nouă corăbele”

⁶³⁸ Monica Brătulescu, *op. cit.*, p. 108.

⁶³⁹ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁴⁰ Petru Caraman, *Literatură*, p. 13-14.

⁶⁴¹ *La luncile soarelui*, p. 88.

(T. Vladimirescu – Tulcea)⁶⁴². Simbolistica cifrei nouă este „a căutărilor fructuoase și a încununării eforturilor, desăvârșirea unei creații”⁶⁴³. Solaritatea chipului este asociată aici dimensiunii acvatic, predestinate a eroului. El apare sub protecția mării, fapt ce îl va ajuta să depășească proba inițiativă. „Duhul de mare” surprins de tânărul arcaș vorbește dublului său uman și scapă oferindu-i sora drept ibovnică: „-Stai Făt-Frumos,/ Nu mă săgeta,/ Căci noi am fost nouă frați,/ Câte-și nouă săgetați,/ Numai eu și-o sor mai mică,/ Cu soarele potrivită,/ Fi-ți-ar ție dăruită.” (Grădiștea – Ialomița)⁶⁴⁴ sau fălindu-se cu natura sa eternă: „-Niță nu mă săgeta,/ Că degeaba te silești,/ Pe noi să ne prăpădești;/ Căci noi sîntem vro nouă frați,/ Ce am fost toți săgetați,/ Dar nici unul n-au murit,/ Căci în mare ne-am dosit” (T. Vladimirescu – Tulcea)⁶⁴⁵. Numărul fraților, recurent în acest tip de colinde, sugerează aici ideea de naștere nouă și de germinare⁶⁴⁶ a unui nou cosmos, act declanșat de vânătoarea simbolică a eroului.

Regenerarea survine nu în urma uciderii stihiei cu aparență zoomorfă, ci a alungării ei, o formă nouă a paradigmei non-manifestării care se adaugă prinderii/ legării monstrului⁶⁴⁷. Vidra se situează la mijlocul Arborelui Cosmic, ceea ce îi conferă o funcție psihopompă și de aici derivă capacitățile oraculare pe care le caută pescarii. Peste stratul arhaic indicat de semnificațiile cosmogonice ale animalului a venit mentalitatea creștină, care, în virtutea fondului universal al răului și al ispitei, a identificat vidra cu Iuda sau Idolița. Spațiu mitic al animalului acvatic, „Vidrosul” este echivalent codrilor întunecoși și fără fund, spațiu comunicant cu lumea de dincolo. Descrierea Vidrosului o găsim în baladă: „Că Vidrosu-i apă-adâncă,/ Pe cine-l prinde îl mănâncă./ Și Vidrosu-de adânc,/ Cât din cer până-n pământ/ N-are margine, nici fund” (Peceneaga – Tulcea)⁶⁴⁸. Similitudinea cu pădurea susține ideea unei fuziuni a vânătorii inițiatice cu cea a inițierii pescărești⁶⁴⁹, diferența constând în faptul că eroul ales a fost înlocuit aici de un număr magic de neofiți: nouă năvodari. În colindele dobrogene predomină întrebarea profesională adresată puiului vidrei. Tortura și dobândirea cunoașterii dezvăluie un sens inițiativ: „Îl bătură, îl căzniră:/ – Spune, pui de Iudicioară,/ Unde-i toana crapului,/ Potmolul morunului,/ Liniștea cosacului?/ Și mi-l bat și mi-l căznesc/ Și cu toții îl ispitesc:/ – Spună marea dintr-adânc/ Și cât pește în mare este?” (Sinoe – Tulcea)⁶⁵⁰. „Cunoașterea absolută” nu aparține însă decât

⁶⁴² C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 27.

⁶⁴³ Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, *op. cit.*, vol. II, p. 349.

⁶⁴⁴ Petru Caraman, *Literatură*, p. 15.

⁶⁴⁵ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 27.

⁶⁴⁶ Alain Gheerbrant, Jean Chevalier, *op. cit.*, vol. II, p. 349.

⁶⁴⁷ Vasile V. Filip, *op. cit.*, p. 258.

⁶⁴⁸ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 240.

⁶⁴⁹ Vasile V. Filip, *op. cit.*, p. 254.

⁶⁵⁰ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 23.

„Idoliței” care la întrebarea „Când e coada veacului?” răspunde: „Când n-ascultă soră mic’/Soră mic’ de soră mare,/ Și fiicuță de măicuță,/ Și ficior de tată-său,/ Atunci îi coada veacului,/Sfârșitul pământului” (Sânmiclăușul Mare)⁶⁵¹. Principiul holomorfic este aici mai clar ca oriunde, căci familia divergentă devine metafora dezordinii cosmice, la fel cum nunta de la capătul inițierii creează un univers cu puteri noi.

Deși pare o inițiere colectivă, confruntarea cu monstrul marin își alege și ea protagonistul, la fel ca în balada *Antofiță a lui Vioară I* (11), unde flăcăul singur scapă, dar e orb, semn că și-a depășit condiția sa firească. În colinde, Vidra pare un Neptun dezlănțuit: „Idolița dasupra apei ieșea,/ Din aripi că-mi fâlfăia,/ Vânturi mari că se scornea,/ Valuri mari că se făcea,/ Luntrile de răsturna,/ Năvodarii se-neca,/ Numai vâtafu-mi scăpa,/ Cu cuțitele-a vâslit/ Și la mal că a ieșit” (Grădiștea – Ialomița)⁶⁵². Marea și scufundarea în apă sunt, după cum vom vedea, o transfigurare a înghițirii inițiatice, iar salvarea vâtafului de la înec ia sensul unei călătorii mitice pe tărâmul celălalt, al Haosului precosmic și al unei probe depășite. „Stăpână a apelor primordiale” (Mihai Coman) și „cerber” în ritualurile funebre, vidra cunoaște o ipostază surprinzătoare pentru o fiară, dar familiară totuși din basme: maternitatea îi conferă vulnerabilitate. Descendența din șarpele ce stă la baza creației face ca „Idolița” să aparțină paradigmei dragonului și prin aceasta se integrează faunei inițiatice. Haosul are numeroase întrupări zoomorfe, fiecare animal zugrăvind o mentalitate istorică și socială și în același timp fiind elementul hotărâtor al perechii totemice erou-vânat. „Legarea”, uciderea, alungarea, torturarea ființei emblemă, consumarea ei rituală și construirea universului cosmic din aceasta reprezintă gestul magic de neutralizare a forțelor malefice și de regenerare a timpului uman aflat într-un moment critic. „*KalliKanțarii* ce bântuiau satele grecești în timpul celor douăsprezece zile, prelungiri ale scenariului mitico-ritual al Centaurilor antichității elene”⁶⁵³ au aici forme specifice faunei autohtone și sunt exorcizați prin unelte specifice vieții cotidiene: „arcu”, „mreaja”, „zgarda”, ceea ce instituie îmblânzirea și ordonarea haosului.

Înghițirea inițiatică

Faptul că șarpele este animalul cel mai des investit cu funcție mitică a înghițirii neofiților argumentează credința cosmogonică ce așază acest zeu htonian la originea lumii. Centrul universului și oul genezei sunt înconjurat de trupul șarpelui în imaginarul uman, reptila acționând, în termenii lui Jünger, ca

⁶⁵¹ B. Bartok apud Vasile V. Filip, *op. cit.*, p. 137.

⁶⁵² Petru Caraman, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵³ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Chișinău, Editura Universitas, 1992, p. 233.

„un stâlp-frontieră”⁶⁵⁴ între neant și creație. De aceea, Uroborosul reprezintă imaginea prefacerii continue a timpului și a vieții, precum șarpele ce se cuprinde pe sine ca început și final al lumii, ființă medială între a fi și a nu fi. Microcosmosul are, de asemenea, granițele marcate de prezența ofidiană, căci șarpele crește sub talpa casei, spațiu „bazăic”, la a cărui temelie se încolăcește, delimitând așezământul în mod magic. Precum dragonul, șarpele are o simbolistică ambivalentă: una negativă, pe care a augmentat-o creștinismul și una pozitivă, de *genius loci*. Prima conotație pare să aibă ca origine orientul, unde șarpele apare ca „principiu al răului”⁶⁵⁵ iar cultura populară a preluat această perspectivă: „el a fost făcut de drac, de aceea pielea lui e piele de drac. Diavolul l-a făcut din degetul lui să-i fie «un ajutor»”⁶⁵⁶. Șarpele bun vine din mitologia greacă unde avea un caracter sacru și htonian cu menirea de a proteja spațiile consacrate⁶⁵⁷. De la păzirea locurilor sacre până la spiritul protector ce stă sub talpa casei s-a ajuns ușor, prin tradiția orală. Astfel de șerpi sunt considerați o prezență binevoitoare și „devin atât de familiari încât mănâncă laptele din blid cu copiii casei”. Capacitatea de a înțelege limba animalelor sau de a te metamorfoza poate fi obținută tot de la aceste ființe benefice⁶⁵⁸. Pe scena textelor rituale de iarnă șarpele reprezintă „hierofania invizibilului stihial în vizibilul primordial”⁶⁵⁹ și încă o încercare pentru flăcăul care îi este destinat prin „blestem” de mamă: „Să-ți mănânce șerpui carnea/ Cum mi-ai mâncat tu viața;/ Să-ți sugă șerpui sângele,/ Cum îmi strici tu zilele”(Ostrov – Tulcea)⁶⁶⁰. În alte variante, flăcăul este „promis” șarpelui tutelar imediat după naștere printr-o inversare simbolică a suptului: „Că maică-sa mi l-a dat/ C’un picior l-a legănat,/ Cu gura l-a blăstămat:/ Mănă-ți șerpui trupul tău,/ Cum mi-ai rupt tu brațele,/ Chiar în ziua de Rusale,/ C’atuncia-i ziua mai mare”(Asinip)⁶⁶¹ sau: „Nouă mă-sa ni l-o dat,/ Într-o zi de sărbătoare,/ Că o fo’ zua mai mare./ Mă-sa-așe l-o blăstămat:/ – Sugă șerpui carnea ta,/ Cum mi-ai supt tu inima./ Sugă șerpui trupu tău,/ Cum mi-ai supt tu piaptu’ meu” (Gârdani – Maramureș)⁶⁶². Se remarcă în colinde localizarea „greșelii” eroului ca prunc de Rusalii. Sărbătoare romană în timpul căreia anticii obișnuiau să așeze trandafiri (lat. *Rosae* > *Rosalia*) pe morminte și marcau cultul morților prin această jertfă, Rusaliile se serbează la cincizeci de zile după Paști,

⁶⁵⁴ Apud Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁵⁵ D. Berciu apud Sabina Ispas, *Considerații*, p. 179.

⁶⁵⁶ Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie*, p. 388.

⁶⁵⁷ D. Berciu apud Sabina Ispas, *Considerații*, p. 179.

⁶⁵⁸ Ovidiu Bârlea, *Mică enciclopedie*, p. 388.

⁶⁵⁹ Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 522.

⁶⁶⁰ C. Brăiloiu, *ș.a.*, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁶¹ Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, Academia Română, 1914, p. 170.

⁶⁶² Pamfil Bilțiu, Gheorghe Gh. Pop, *Sculați, sculați, boieri mari!*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1996, p. 297.

printr-o suprapunere a mitului latin peste sărbătoarea Postpascală a Cincizecimii. În această zi, casele sunt împodobite cu ramuri verzi, într-un gest de sincronizare cu ritmurile cosmice. Rusaliile sunt însă și ființe mitologice feminine, similare ielelor, ce trăiesc mai ales în văzduh, vara și în pădure. Tot ca Nagodele, ele dansează frenetic în aer sau noaptea pe pământ, așezate în cerc. Dacă sunt zărite de un muritor sau dacă cineva calcă din greșeală pe locul circular cu iarbă arsă unde se crede că au dansat ele, spiritul lor vindicativ se manifestă, ca și la iele, printr-o boală foarte gravă a „intrusului”, numită popular „luat de rusalii”. Singura vindecare a acestei maladii o puteau oferi printr-un ritual magic Călușarii. Aceștia din urmă folosesc tot virtuozitatea mișcării ca instrument magic, numiți de aceea de Mircea Eliade drept „dansatori cathartici”. Având ca temă centrală „caii solari” aflați „în opoziție cu caili infernali”⁶⁶³, ritualul Călușarilor atrage atenția prin implicațiile comune inițierii desfășurate în pădure. În contextul acesta blestemul mamei pentru chinul pe care i l-a pricinuit fiul în ziua de Rusalii se resemantizează. Forța blestemului poate fi explicată printr-o apartenență magică a figurii materne la dimensiunea feminină a zânelor (cvasi)malefice, fapt ce implică și legătura cu forțele htoniene figurate de șarpe. Călușarii, prezențe inițiate, „se bucură de ocrotirea Irodiadei”⁶⁶⁴, zâna ielelor, și prin dansul ce imită zborul ființelor mitologice ei înconjoară printr-o horă benefică victima, circumscriind cercul lor stihilor.

În balada din antologia lui G. Dem. Teodorescu motivul blestemului care provoacă inițierea prin înghițirea de către un monstru este supradimensionat: „Nu mai blestema;/ Că tu când m-ai fap/ Și țâța mi-ai dat,/ Greu m-ai blestemat/ Blestem cu păcat:/ «Sugi, sugă-mi-te-ar,/ Șerpi mânca-mi-te-ar!»/ Dacă m-ai scăldat/ Și dac-am țipăt,/ Iar m-ai blestemat/ Blestem cu păcat:/ «Taci, că te-am scăldat/ Cu apă de Prut/ Să fii tot urât,/ Cu apă de luncă/ Să fii tot pe ducă!»/ Tu m-ai blestemat/ Și m-ai înfășat,/ Iar dacă mi-am plâns,/ Cu fașa m-ai strâns/ Și m-ai legănat,/ Și m-ai blestemat:/ «Taci, nu mai țipa,/ Lupii te-ar mânca!»/ Din gură ce-ai zis/ Cu foc mi s-a prins:/ Lupi că m-au mâncat,/ Șerpi că m-au mușcat/ Viața mi-au secat”⁶⁶⁵. Elementul likantropic al reunirii totemice este cu totul izolat, dar nu lipsit de importanță. Trebuie să reținem de aici hotărârea mamei de a-și integra fiul în altă dimensiune, ce necesită abandonul ființei istorice, figurat prin chinuri și mutilări. Pe lângă intrarea în pântecul monstrului, tipar universal al inițierii, merită a fi subliniată regresia prin aspirare, prezentă în toate formele blestemului: „– Pui de șearpe sugă-mi-te!”⁶⁶⁶. Mișcare inversă față de nașterea umană, absorbția treptată a flăcăului asigură contactul cu Strămoșul în

⁶⁶³ Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁶⁴ Mircea Eliade, *Istoria*, p. 237.

⁶⁶⁵ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 498.

⁶⁶⁶ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 40.

burta ce figurează pe *Mater Genetrix*. Formele pe care le îmbracă procesul ritual sunt cu atât mai profunde cu cât el s-a fixat în tipare abstracte și întrucâtva absconse, pentru simbolizarea evoluției spirituale. În Coșova, Bulgaria, înghițirea indusă de imprecăția maternă are loc la poalele lui *axis mundi*, și scena exemplifică dominantă solară a eroului: „La un pom mare-nflorit,/ Nu e soare răsărit,/ Da' e șarpe-ncolăcit;/ Pi-un voinic că mi-l sugea;/ Mi l-a supt de jumătate,/ Jumătate nu măi poate./ (...) Mumă-sa l-a blăstămat,/ Cu mâna țâța i-a dat,/ Din gură l-a blăstămat:/ —«Iu, iu, muică, iu, iu-te/ Pui de șarpe sugă-te!»⁶⁶⁷. Înghițirea parțială a revigorat deja puterea de rod a lumii, căci arborele mitic care veghează scena este înflorit. Cele trei timpuri verbale stratifică temporal discursul, prezentul eroic, fără durată, a fost deschis prin acțiunea mamei prinsă în curgerea timpului trecut, dar vorbele ei au modelat destinul pruncului prin puterea de instaurare a imperativului, cu o formă rară.

Explicat ca „temă universală a geloziei materne pe fiul ce nu-i mai aparține în lumea contingentă”⁶⁶⁸ și ca „răspuns dat condiției sociale anormale” a fiului născut de văduvă⁶⁶⁹, blestemul mamei pare mai curând o mijlocire de natură feminină a destinului. Numai sub puterea cuvântului sacru al femeii ce va regreta desigur pierderea propriului copil, traseul mitic poate fi împlinit de Mistricean. Mama vorbește atât viitorului voinic, cât și șarpelui de sub casă, ea se află în contact cu ambele planuri ale lumii, fapt susținut și de situarea temporală a *hybris*-ului comis involuntar de copil în colinde: de Rusalii. Blestemul în această zi o apropie pe mamă de zânele cvasimalefice cunoscute și ca Iele. În colinde motivul acesta nu este dezvoltat, singura explicație a blestemului putând veni doar prin localizarea temporală a perechii șarpe-flăcău, redată numai în balade, iar acesta este motivul pentru care inițierea apare într-un mod diminuat în colinde: „Voinic crește, șarpe crește:/ Căn' voinicel dă trei luni,/ Mă făcui de noo luni;/ Căn' voinicel în virtute/ Io mă făcui cât o bute” (Giurgiu)⁶⁷⁰. Dublul eroului este însă unul la negativ, un „Preopinent” pe care flăcăul trebuie să-l ucidă pentru a se substitui cosmocratorului și a recupera timpul primordial. „Statutul de Om – Șarpe” (Vasile Lovinescu) este figurat în colindă printr-o făptură umano-ofidiană, a cărei „înjumătățire” este explicată prin prezența armelor cu funcție de „antimonstru”⁶⁷¹ sau de brâu apotropaic⁶⁷²: „Jumătate l-o mâncat,/ Jumătate nu-l mai poate,/ De curăle țântălate,/ De cuțate ascuțate” (Gârdani –

⁶⁶⁷ Nicolae Panea, Cornel Bălosu, Gheorghe Obrocea, *Folclorul românilor din Timocul bulgăresc*, Craiova, Editura Omniscop, 1996, p. 105-106.

⁶⁶⁸ Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁶⁹ Sabina Ispas, *Considerații*, p. 181.

⁶⁷⁰ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 259.

⁶⁷¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 143.

⁶⁷² Sabina Ispas, *Considerații*, p. 184

Maramureș)⁶⁷³ și chiar mai expresiv în baladă: „Țipă-m' nene, țipă-m' dragă,/ Țipă-m' dragă,/ Țipă-m' tinerel voinic,/ Să vezi, din gură de șearpe/ Că l-a-nghițit pe jiumătate,/ Jiumătate nu-l mai poate/ To' de arme ferecate,/ De cuțate iatagane,/ Dă rânza pintenului;/ Ședea-n gușea șarpelui,/ Niji nu poate la-n-nghiți,/ Niji, frate, de-l lepăda” (Giurgiu)⁶⁷⁴.

Cel dintâi care părăsește spațiul ordonat este șarpele, crescut sub casă în mod fabulos, parcă drept urmare directă a „emanației celei mai pure a magiei cuvântului, de sens negativ”⁶⁷⁵, după cum definește Petru Caraman blestemul. El pleacă după zece ani, perioadă desăvârșită, și se îndreaptă spre locul central al creației, unde „Pe Mistricean aștepta/ Ca să-i mănânce carnea”⁶⁷⁶. Scoaterea din planul ordonat este trasată deja, cu aceeași valoare ca în basm, unde jefuitorul arborelui mitic indică direcția prin spațiul inițiativ prin propria substanță vitală: „Se luară, deci, după dâra sângelui și merse, merse, până ce ieșiră la pustietate, de acolo mai merse oleacă pânî ce dete de o prăpastie, unde se și pierdu dâra”⁶⁷⁷. Două variante ale colindei cu motivul șarpelui, consemnate de C. Mohanu în colecția *Fântâna dorului* se intitulează *Din jăriștea șarpelui* și *Din staroștea șarpelui*, aspect care ne îndeamnă să vedem o semantică înrudită a lexemelor, șarpele aflându-și sălașul într-un loc pustiit de foc, ca însemn al forței sale distructive asociate neantului. Reptilei îi este asociată și puterea unei priviri malefice, capabile să înșele un martor neinițiat, prin „mimare”: „Răsărit-o două stele./ De zo, acelea nu-s și stele,/ Că-și ochiși șerpțâlor” (Gârdani – Maramureș)⁶⁷⁸. Ochii șarpelui sunt o imagine obsesivă în balade și în colinde, în ea concentrându-se întreaga forță stihială a monstrului. Singura scăpare din această probă cu răspândire universală se află în protecția solară. Atât eroul, cât și salvatorul lui din balade păstrează atributele flăcăului plecat să se lupte cu stihii telurice sau acvatice. Flăcăul blestemat stă sub dominație solară prin armele sclipitoare pe care le poartă (în colinde având și o cruciuliță de argint) și tocmai acestea îl împiedică pe șarpe să-l devoreze. Balada întărește din nou sugestia: „La brâu cu șapte pistoale/ La ghiozdace gălbeoare,/ Dau raze ca sfântul soare”⁶⁷⁹. Devorarea parțială a lui Mistricean este de fapt anularea condiției umane, descrisă adesea drept carne păcătoasă. În colinde aceasta se va scutura singură de pe oase ca efect al otrăvii ofidiene și va fi înlocuită de către moldovean, personajul adjuvant, cu veșminte de mătase, ca semn al inițierii în lumea imaterială a

⁶⁷³ Pamfil Bilțiu, Gheorghe Gh. Pop, *op. cit.*, p. 297.

⁶⁷⁴ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 154.

⁶⁷⁵ Petru Caraman, *Blestemul*, p. 15.

⁶⁷⁶ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 325.

⁶⁷⁷ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁷⁸ Pamfil Bilțiu, Gheorghe Gh. Pop, *op. cit.*, p. 297.

⁶⁷⁹ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 259.

arhetipurilor. Plecat să vâneze „păsărele gălbioare/ Că sînt bune la mîncare”⁶⁸⁰, Mistricean trece spre cealaltă dimensiune printr-o „ceață de-ngrozit,/ Negură până-n pămînt” ce-i provoacă rătăcirea, ruptura de nivel simbolic. Început ca o vânătoare în cotidian, și nu în urma conștientizării unei chemări de dincolo, traseul inițiatic pătrunde în labirintul sugerat de rătăcire și ceață, „«zona cenușie» situată între real și ireal”⁶⁸¹. Ceața precede revelațiile importante, în mitologia celtică delimitînd precis „lumea pămîntească de ținuturile insulare ale Lumii de Dincolo”⁶⁸². Chinuit fizic de orbecăiala printr-un spațiu nefamiliar (image transsubstanțializată în *La țigănci*), flăcăul este atras de privirea înșelătoare, de vasilisc a șarpelui. Aflat spre răsărit, el este demascat doar de lumina binecuvîntată a soarelui. Antinomia cu astrul diurn este totală, protecția solară prezintă antidotul la agresiunea haosului reprezentat de șarpe. Armele sclipitoare și cruciulița de argint opresc aspirarea totală în amorf: „La brâu cu șapte pistoale/ La ghiozdace gălbeoare,/ Dau raze ca sfîntul soare”⁶⁸³. Salvatorul, dublu al eroului, călărește „Un cal galben, dobrogean”, adică din spațiul românesc cel mai scaldat de soare, iar soluția pentru a scăpa de privirea malefică este în aceeași „lumină”: „Dă-te-n raza soarelui,/ Din vederea șarpelui,/ Taie capu-șarpelui”⁶⁸⁴. Odată întîlnit șarpele, încercarea eșuată de a scăpa de împlinirea blestemului are o realizare artistică deosebită prin sugestia spațiilor largi parcurse, asemănătoare cu cele din balada *Iovan Iorgovan*: „Începu Negru d-a fugea,/ Dar nu fuge cum să fuge,/ Ci mi-și fuge ogărește/ Și s-aruncă tot lupește/ Și-mi cotește iepurește,/ Să nu-i mai tragă nădejde./ Lăsa buza la pămînt,/ Și coada, fuior în vînt,/ D-așa fugea amărât.../ Șearpele să-ncolăcea,/ După Mistricean să lua,/ Șapte hotare-l gonea”⁶⁸⁵. Calitățile speciale ale calului inițiat în toate modurile animaliere de manifestare nu sunt însă suficiente pentru a se sustrage blestemului implacabil. „Propunerea” șarpelui într-o variantă de la Bordeasca Veche, Vrancea, este revelatorie: „– Măi, voinici, nu-l mai bati,/ Mîni calu la cea groapî,/ Undi-am mîncat io odatî./ Dar voinicu ce-mi făcea?/ La groapî că să ducea,/ Di pă cal discălica,/ Pătura mi-o așternea,/ Șeaua la cap o pune/ Și cu fața-n jos s-așeza./ Dar șarpele ce-mi făcea?/ De la tălpi că-l lua/ Și voinicu greu ofta”⁶⁸⁶. Groapa unde a mîncat șarpele în *illo tempore* reprezintă punctul originar al agresiunii asupra cosmosului, ea face legătura, ca și fîntîna din *Scorpia*, cu increatul. Foarte aproape de grotă ca reprezentare a „celeilalte

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

⁶⁸¹ Hans Biedermann, *op. cit.*, vol. I, p. 79.

⁶⁸² *Ibidem*.

⁶⁸³ Al. I. Amzulescu, *Cîntece*, p. 40.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁸⁵ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 327-328.

⁶⁸⁶ Lucia Berdan, *Balade*, p. 9.

lumi și de asemenea a întregului univers”⁶⁸⁷, groapa sugerează și ea o aspirație inițiată ce reface și modifică nașterea eroului. Așa se explică grija rituală cu care voinicul se pregătește pentru un act ce altminteri ar trebui să fie o teribilă confruntare de forțe. Șarpele, ca unică prezență zoomorfă a monstrului devorator, prezent în cele mai multe procesiuni inițiatice, figurează aici, cât se poate de clar, Strămoșul și totemul. Mâncatul pe jumătate marchează „moartea temporară” și saltul în materia primară, pierderea dimensiunii umane inferioare. Șarpele înghite întotdeauna partea posterioară a flăcăului ca sugestie a provenienței subterane a reptilei, și ca gest ce „conservă” simbolic oasele și craniul, depozitare ale vitalității și sursă a refacerii ulterioare. Am văzut din motivul „locuirii în animalul arhetipal” că osul conține secretul vieții în sine, miezul figurat de măduvă. „Pentru anumite popoare sufletul cel mai important își are sălașul în oase”⁶⁸⁸, credința cea mai răspândită în mentalitatea vânătorilor primitivi. Gestul mitic de înapoiere a oaselor naturii din care a fost smuls vânatul sau de împrăștiere a lor pe o pajiște, ca în cazul mioarei din folclorul românesc, asigură continuitatea speciei și chiar regenerarea ei într-o formă superioară, deci inițiată („cu blana de aur”). Spațiul în care „blestemul se împlinește” și cele două ființe complementare se unesc nu este unul complet inaccesibil pentru ceilalți oameni, așa cum e domeniul din stăpânirea leului sau a cerbului, ci unul intermediar, ca o „stare de întuneric și indistinție care desparte doi cicli consecutivi”⁶⁸⁹: „la marginea drumului”, „colo jos în prundurele” sau în „jariște”.

Cea de a treia etapă a traseului inițiatice o reprezintă ieșirea din corpul fiarei prin spintecarea ei de către ajutorul sosit *ex machina*. În colinde, motivul călătorului ce salvează flăcăul și este el însuși inițiat astfel s-a „atrofiat”: „Câț drumari, pă drum treci,/ Tăț acolo se opre”(Gârdani – Maramureș)⁶⁹⁰ doar pentru spectacol și fără a se preciza acțiunile următoare ale acestora. Pe lângă „resurecția” lui Mistricean, sacrificarea șarpelui dă naștere unui univers nou, purificat, căci repetă victoria asupra dragonului (condiție *sine qua non* a continuității cosmice), după tiparul identificat de Mircea Eliade: „Marduk a alcătuit lumea din trupul monstrului marin Tiamat. Iahve a creat universul după ce l-a învins pe monstrul primordial Rahab”⁶⁹¹. Consacrarea vine odată cu abluțiunea, întotdeauna în: „Lapte de capră lua,/ Pe unde cu lapte da,/Ca o bucată

⁶⁸⁷ Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 45.

⁶⁸⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 388.

⁶⁸⁹ Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁹⁰ Pamfil Bilițiu, Gheorghe Gh. Pop, *op. cit.*, p. 297.

⁶⁹¹ Mircea Eliade, *Sacrul*, p. 45.

cădea,/ Osul alb că rămânea,/ Oasele și vinele,/ De-și trăgea păcatele”⁶⁹². Finalul adeseori tragic al morții voinicului se resemantizează în contextul unei scufundări în apele începutului, după contactul cu haosul. Abluțiunea permite intrarea în substanța atemporală a vieții: „în cosmogonia indiană veche cosmosul [era] văzut ca oceanul primordial de lapte”⁶⁹³. Blestemul joacă rolul preliminar de separație a pruncului de mundan, făgăduindu-l arhetipurilor, înghițirea pune neofitul în contact cu esențele și îi anulează condiția umană, istorică. Spintecarea fiarei și ieșirea din ea au valoarea unei renașteri într-o dimensiune superioară, în timp ce abluțiunea îl integrează pe Mistricean într-o nouă lume, a eroilor imuni la Neant: „Sus la munți îl ducea,/ Cu lapti dulci-l țânea,/ De venin mi-l curăța,/ Frați di cruce să prindeau/ Și la vânătoari cân’ mergea,/ Numa șărchi ei omora”⁶⁹⁴. Un frate de cruce atipic scoate Făt-Frumos din gura șarpelui, după nouă ani de semi-îngurgitare. Remediul pentru contactul cu infernalul este același: „I-a dat aia două-trei găleț’ dă lapte dulce, le-a fiert, l-a-mbăiat bine, frumos, pă cătcăune, a căzut toată carnea aia putredă ș-a-nceput să-i crească altă carne vie” (Fărcașele – Olt)⁶⁹⁵. Baia în lapte purifică în mod absolut, mai mult, abluțiunea în lichidul sacru provoacă agregarea la noul statut ontologic. Într-un basm din Cresuia – Bihor, izbăvirea de suferința grea este revelată de moartea însăși: „tu t’e-apucă – zîțe – că li-i scoat’e d’im bolă-afară, că li-i spăla cu lapt’e dulce și cu cîrpa asta”⁶⁹⁶. Laptele este „băutura primordială” și „cale inițiativă” spre nemurire, chiar un loc al acesteia, în textele orfice. Lichidul are proprietăți curative demonstrate în situații similare celei din baladă: laptele de la o sută patruzeci de vaci albe a vindecat prin îmbăiere soldații otrăviți de săgețile bretonilor⁶⁹⁷. În basme, cufundarea în apă face parte din riturile nupțiale, purificând mirii pentru etapa următoare: „La noi este obiceiul, adăogă zâna, ca înainte de a merge la cununie, să ne îmbăiem”⁶⁹⁸. Baia în laptele iepelor năzdrăvane nu poate fi făcută decât de adevăratul erou, care a parcurs toate etapele inițiatice: „Ea porunci să încâlzească baia și împreună cu împăratul să se îmbăieze în laptele iepelor ei. După ce intră în baie, porunci să-i aducă armăsarul ca să sufle aer răcoros. Și dacă veni, armăsarul suflă cu o nară înspre dânsa răcoare, iar cu altă nară înspre împăratul aer înfocat, încât fierse și mațele dintr-însul, și rămase mort pe loc”⁶⁹⁹, „Așa că iel cîn s-o băga, numai i s-o d’esfăca carn’ea d’i

⁶⁹² Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 333.

⁶⁹³ Hans Biedermann, *op.cit.*, vol. I, p. 216.

⁶⁹⁴ Lucia Berdan, *Balade*, p. 9-10.

⁶⁹⁵ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 267.

⁶⁹⁶ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 528.

⁶⁹⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 198-199.

⁶⁹⁸ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 35.

pi uosă. Ş-apoi o rămas iel moştenitor” (Raşca – Oaş)⁷⁰⁰. Naşterea într-un mit prin baia în lapte este o formă a consacrării, insolenta împăratului pasiv a fost pedepsită de calul năzdrăvan, funcţia acestor animale fiind adeseori justiţiară în basme, unde femeile rele sunt cel mai frecvent ucise prin schingiuirea de către un cal htonian, care nu a văzut lumina soarelui până în momentul execuţiei. Pe de altă parte, calul năzdrăvan revine la forma sa miraculoasă printr-o abluţiune în lactic solicitată viteazului: „Atunci scaldă-mă-n lapte dulce şi dă-mi să mănânc o copaie de jăratec”⁷⁰¹. Laptele folosit la îmbăiere devine un pretext pentru motivul jafului arhetipal, într-un basm din Pătuleni, Dâmboviţa: „Împăratu acesta, atât era de bogat şi de viteaz, că era stăpân pe vro câteva împărăţii, mai multe-mpărăţii. Ş-avea ş-un lac cu apă dulce, într-o pădure foarte frumoasă. În ziua când trebuia să se scalde el cu soţia lui – când să ducea-n zua aia, nu găsa pe nimeni. Adică nu mai găsea nici un pic de lapte. Nu ştiu cum dispărea”⁷⁰². Împăratul viteaz este aici ipostaza posterioară a iniţiatului, care a civilizat lumea şi are drept seniorial asupra spaţiului sacru reprezentat de pădure şi lacul îmbăierii consacrate. Aşa cum alţi împăraţi posedă arbori din aur ca stâlp al lumii, suveranul de aici dispune de o rezervă uriaşă a lichidului nemuririi. Dar lumea revigorată de vitejia lui este din nou asanată de agresorul arhetipal şi astfel e timpul ca iniţierea să reînceapă pentru fiul de împărat. În basmul *Rozina – Doamna Florilor*, lacul de lapte se află în inima sacrului şi este accesibil numai fiinţelor superioare: „exist-un lac de lapte dulce unde vine şi face baie Mândra Lumii, aceea, Rozina – Doamna Florilor, şi cu slujnicele ei. Face baie în fiecare zi. (...) Da’ nu poate face nimnea că lacu, zăce, fierbe atât timpu, numai când vine é, rămâne calduţ, cât face baie. Şi cum iese, începe să fiarbă, clocoteşte. Şi nimeni nu rezistă să treacă prin el sau să facă altceva” (Şieu – Maramureş)⁷⁰³. Divinitatea vegetală controlează puterile germinative hrănite de lichidul maternităţii şi toate aceste implicaţii constituie ţinta supremă a lumii, pentru care se pune în mişcare iniţierea tinerilor.

Colinda intitulată *Din jariştea şarpelui*, originară din Țara Loviștei, pare să fie contaminată de scenariul vânătorii cerbului, căci flăcăul nu este înghiţit de şarpe, ci răspunde la provocarea indirectă: „Este-un şarpe strămutat,/ Strămutat şi-ntărâtat./ Oi leroi, da leroi Doamne!/ Multe drumuri a contenat,/ Multe-oraşe-a pustiit,/ Multe sate-a sărăcit,/ Coccoane a văduvit,/ Coconaşi a orfănit./ Vest-n ţară că mi-ş da/ Cine-n ţară s-o afla,/ S-o afla, s-o adevăra,/ Că pe şarpe să-l o-moare?/ Nimeni în ţară nu s-afla,/ Nu s-afla, nu se-adevăra,/ Numai Ion

⁷⁰⁰ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 492, vezi şi I. Oprişan, *op. cit.*, vol. V, p. 194-195.

⁷⁰¹ G. Dem. Teodorescu, *Basme române*, p. 43.

⁷⁰² I. Oprişan, *op. cit.*, vol. I, p. 136, vezi şi vol. V, p. 155.

⁷⁰³ *Ibidem*, vol. V, p. 227.

bun voinic" (Proieni)⁷⁰⁴. Șarpele este aici mai aproape de arhetipul balaurului ca simbol demonic, decât de motivul înghițirii. Tiparul inițiatice este asemănător înfruntării dintre bine și rău din imaginarul creștin, flăcăul apărând ca un „substituit” al Sfântului Gheorghe sau al Arhanghelului Mihail, un argument în sprijinul acestei idei fiind „dalba cruce” pe care eroul și-o face înainte de luptă și sulița. Ritualul pregător este similar cu cel din colindele *Duh de mare* sau din orațiile de nuntă, păstrându-se momentul magic al acțiunii: „Când fu joia de dimineață”. Ce apare nou în scenariul colindei este pregătirea calului, foarte importantă pentru succesul „expediției” cosmocratoare: „Frâu-n mână că și-l lua,/ Pe câmp pustiu apuca,/ Frumos murgu mi-l prindea./ Acasă mi-l aducea,/ Grajdul de piatră mi-l băga.” Remarcăm că locul în care este găsit calul este un spațiu scos din geografia fenomenală, „pustiu”, deci inaccesibil. Bidiviul este asociat aici forțelor telurice care vor fi sporite prin atribute htoniene, căci flăcăul îl ține șapte zile, cât timpul creației însăși, în grajdul de piatră tipic. Hrana calului nu este nici ea întâmplătoare, ci cuprinde elemente sacre: „De mâncare ce i-ș da?/ Da grâu roșu vânturat,/ Cu banița măsurat./ Și-i da fân din fânărie,/ Și orzul din orzărie./ Dar de bere ce mi-ș da?/ Da vin roșu strecurat/ Cu vechița măsurat./ De-așa mult nu-l va ținea/ O săptămână o lună plină”. Ca și somnul eroului din basme, pregătirea calului reprezintă o acumulare de energii de natură htoniană ce stau sub semn pozitiv și au capacitatea de a anihila forțele haosului. Debutul inițierii este obligatoriu „joi de dimineață”, fapt ce asigură încărcătura magică a actului. Important este gestul întoarcerii din drum, care am văzut că apare și în colindele cu tema vânătorii animalului totemic: „De trei ori se-nvârtejea,/ Pe drum pustiu apuca,/ Se ducea ce să ducea,/ Pân' la calea jumătate”. Dacă drumul înapoi și numărul magic al acestui gest sunt menite a-i garanta flăcăului revenirea în timpul istoric, drumul pe care îl apucă este unul neumblat, deci cunoscut doar de cei aleși. El are aspectul „punții intermediare între două lumi”⁷⁰⁵ ce conduce neofitul către spațiul inițiatice. Șarpele, dublu totemic, cunoaște acțiunile eroului: „Hoț de șarpe veste-a prins/ Și-nainte i-au ieșit/ Și gura și-a-mproțăpit”. Retezarea capului de șarpe a fost interpretată ca o înlocuire a motivului despicării de-a lungul, din balade, iar acțiunea de distrugere a „dragonului” ca fiind preluată din funcția salvatorului. Elementele acestea au apropiat motivul înghițirii de vânătoarea rituală⁷⁰⁶. Aderăm la opinia cercetătorului Mihai Coman care consideră că imaginea capului de șarpe în suliță constituie, asemeni stindardelor dacilor, „victoria asupra puterilor

⁷⁰⁴ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 61.

⁷⁰⁵ Vasile Lovinescu, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁰⁶ Vasile V. Filip, *op. cit.*, p. 247.

întunericului și furtunii⁷⁰⁷: „capu-n suliță și-l lua,/ Și-ndărăt se-n-vârtejea,/ Pe la cete d-ucenici,/ Pe la mese de voinici,/ Pe la hori de fete mari”. Despre steagul dacic s-a observat că asociază șarpele cu principiul răului, sugestie evidentă în numele stindardului, *draco*⁷⁰⁸. Dacă acceptăm opinia lui D. Berciu, conform căreia „balaurul dacic nu poate fi pus în legătură decât cu cultul strămoșilor”⁷⁰⁹, rezultă că orice confruntare cu răul are nevoie de o dominație totemică, pentru a fi fastă. Omorând întruchiparea haosului și substituindu-se în creator, eroul revine în spațiul social gradat: întâi pe la ucenici, cărora le poate fi „maestru”, apoi pe la voinici ca stadiu premergător naturii sale de inițiat și apoi la hore de fete mari, de unde își va alege mireasa, ca finalitate încununată a reușitei. Este aici un *Bildungsroman* în miniatură, o sinteză a evoluției protagonistului: de la aspirant la inițiat și apoi mire, creator. Intrarea pe tărâmul uman se face, într-o variantă a colindei din aceeași colecție, printr-un tablou vegetal, nu întâmplător de plante „utile social”, pomi fructiferi: „Pe su' meri și pă su' peri”⁷¹⁰.

Tot înghițirea și ieșirea din șarpe prin spintecarea lui din exterior este tiparul inițiat și în *Scorpia* I(8). Vânatoarea celor „trei coconi” pare a fi una în istorie: „Și iei, frate, să vâneze,/ Bălțile cu peștili/ Și munții cu urșii...”⁷¹¹, însă pregătirile pentru plecare trădează incursiunea în mit: „Citi vineri și sâmbătă,/ Iar când fu duminică,/ Ei mi se sculau în zori,/ După glas de cântători,/ Când dorm toate apele,/ Când tac toate frunzele./ Și dacă mi se sculau,/ Fața albă că-și spălau,/ Cruce la Domnu-și făceau,/ La icoane se-nchinau,/ Din cas-afară ieșeau,/ 'N grajd de piatră că intrau,/ Caii de frâu că-și luau,/ La fântână că-i duceau,/ Cu apșoară-i adăpau;/ Iar acas' de se-ntorceau,/ Fân tocat că le dedeau,/ De căpestre că-i legau,/ La biserică mergeau/ Sfânta rugă d-ascultau”⁷¹². Treziți înainte de orice mișcare a contingentului, cei trei feciori de domni repetă gestul recurent în colinde și basme, al lustrației prin spălarea feței, întotdeauna albe. Primul semn sigur că vor înfrunta bestia este urmat de un alt *pattern* al călătoriei inițiatice: calul din grajdul de piatră. Potrivit lui V. I. Propp, bidiviul ținut în cadrul mineral are o încărcătură puternic sepulcrală, fiindcă trimite la cripta strămoșului⁷¹³. Forța chtoniană întruchipată de cal echilibrează lupta cu stihiiile, prin adăugarea de energii acumulate și preluate de la înaintaș la capacitățile excepționale ale eroilor. Într-o colindă din Basarabia, nu numai calul este ales, ci

⁷⁰⁷ Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, vol. I, *Viețuitoarele pământului și ale apei*, București, Editura Minerva, 1986, p. 191.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ Apud Sabina Ispas, *Considerații*, p. 180.

⁷¹⁰ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 60.

⁷¹¹ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 45.

⁷¹² G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 499-500.

⁷¹³ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 212-213.

și grajdul mineral, abia al nouălea, cifra desăvârșirii, fiind potrivit: „Frâu'n mînă și-a luat/ Și la grajd el a plecat/ Și-a călcat din piatră-n piatră/ Pân' la-al nouălea grajd de piatră;/ Grajd de piatră-a sfărâmat,/ Cai de-a rîndul a luat”⁷¹⁴. Extragerea armăsarului din mediul lui este violentă, semn al forței eroului, dar și al faptului că perioada reclusiunii subpământene s-a încheiat.

Cuplul Scorpia-feciorul ei (cu o formă fals umană) se bazează pe lăcomia trecătorilor pentru a-i anihila. Aflați într-un canal de comunicare cu celălalt tărâm, „La puțul porumbului”, Scorpia și fiul ei imaginează o strategie naivă, dar eficientă: voinicul, deși purtând semne evidente ale naturii sale malefice, zace lângă fântână și pretinde că are nevoie de ajutor pentru a-și recupera „ristoavele” și galbenii, pe cei din urmă oferindu-i salvatorului. În puț se află, desigur, Scorpia, ființă a tărâmului infernal ce nu poate ieși decât ca să distrugă. E rolul fiului ei, pe jumătate adaptat spațiului ordonat, să „momească” neofii spre infern. Tentarea cu cărți și galbeni vorbește despre natura celor ispitiți, feciori de coconi învățați cu știința și bogăția. Cu toate acestea ei nu bănuiesc scenariul, „nu au minte de om”. Inocența amendată de instanța populară este de fapt condiție a inițierii, căci face posibilă glisarea dimensiunilor într-o irumpere a fantasticului în real, a sacrului în profan. Accentul care cade în baladă pe înghițirea cu totul, fără distrugerea trupului, oferă un alt indiciu al sensului ei ritual: „Ăl mai mare ce-mi făcea?/ De haine se dezbrăca/ Și-n găleată s-așeza,/ Drumu-n puț frate că-ș da,/ Și Scorpia l-nghițea/ Nevătămat, cum era!”⁷¹⁵. Apariția lui Mircea, ciobănaș, imediat după ce mezinul își face cruce și vrea să meargă după frații cei mari, este ca și în *Șarpele I*(7) una miraculoasă și poate fi pusă pe seama puterilor mezinului. Și el cel mai mic din nouă frați (cifra sugerează frățietatea desăvârșită), Mircea, poate fi, ca și Moldoveanu, un dublu al eroului, dar și un *mystagog*. Tovărășia cu coconul cel mai tânăr conduce la o anihilare de tip cosmogonic: „- Ține, vere, tu de vârf,/ Că țiiu și eu de mănunchi./ (...)Dar Scorpia ce-mi făcea?/ De necăjită ce era,/ Drept în sus că s-azvârlea,/ Cu gura proțap ieșea/ Ca să cuprinză lumea/ (...) Și prin paloș că trecea,/ Pân' la coadă se spârgea/ Și doi frățiori ieșeau/ Nevătămați, cum erau”⁷¹⁶. Saltul în statutul de inițiat este, în această baladă, de două feluri: frații mai mari trebuie să coboare în pântecul monstrului și să-și piardă identitatea slabă, de bieți coconi neexperimentați, în timp ce mezinul, în cazul căruia vitejia se află într-o stare latentă, preia cunoașterea de la Mircea ciobănaș și învinge pe cale eroică *Șarpele*. Dublul voinicesc este aflat în colinda *Voinicii dezvăluți frați IV*, 74, în urma laudei falnice a unuia dintre flăcăi, pretext mitic pentru descoperirea partenerului potrivit pentru incursiunile în sacru. Puterile identice îi fac să se

⁷¹⁴ *Poezia obiceiurilor*, p. 99.

⁷¹⁵ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 335.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 338.

descopere parcă în oglindă, mai mult chiar, înrudirea magică acționând și asupra companionilor întru mit: „Rudă bună se găsiră,/ Rudă bună, frățiori,/ Și caii lor veri premari” (Robești – Vâlcea)⁷¹⁷. Legătura mistică dintre cei doi este nuanțată de textele basmelor, frații născuți în urma aceleiași fecundări magice parcurg un traseu similar. Musuioc ucide pajura, sub al cărei chip stă monstrul înghițitor, și scoate din ea pe Busuioc⁷¹⁸, care și-a încheiat astfel etapa inițiativă liminară.

Într-o altă variantă a baladei *Iovan Iorgovan* I, (6), care începe cu subiectul baladei *Trei fete surori* (călătoria inițiativă în căutarea de flori, ele înseși simbol marital), mezina se rătăcește în ceața ce anticipează transcenderea lumilor și va avea parte de o înghițire simbolică: „Șearpele curea,/ Fata tăbăra/ Și mi-o ajungea,/ Și mi-o apuca,/ Coadă-ncolăcea,/ La brâu o strângea”⁷¹⁹. Evoluția acestui motiv a fost sintetizată de cercetătorul V. I. Propp: „șederea neofitului în stomacul animalului ritual este înlocuită cu șederea eroului sau a eroinei într-un cuib sau bârlogul zmeului ori, în fine, cu *încolăcirea* zmeului sau a șarpelui în jurul lor”⁷²⁰. Pentru că nu și-a chemat câinii mitici să n-o mai zgârie pe fata sălbatică (soră pierdută a eroului) sau, în alte variante, pentru că a comis un gest incestuos sărutând-o, Iovan, ca și Mistricean, cade sub puterea unui blestem ce-l „califică” pentru o altă lume: „– Iovane, Iovane,/ Frate Iorgovane,/ La-’l mijloc de apă/ Tu să te faci piatră,/ Piatră năstămată,/ De-’l blestem de fată/ Că prea e curată!”⁷²¹. Puterea gesturilor magice făcute de fecioare este folosită în practicile de vindecare românești și în descântece, în care boala însăși este amenințată cu călcâi sau poală de „fată curată”. Fecioarele „posedă *în nuce* energia ocultă a purității și sfințeniei, a nonmanifestatului și inaccesibilului”⁷²², ceea ce dă gesturilor și cuvintelor pronunțate de ele puteri care transcend profanul. În baladă blestemul se îndeplinește fără întârziere: traversând râul negru dintre lumi, în mijlocul iureșului, Iovan se pietrifică și primește veșnicia mineralului. Pedepsa pentru *hybris*-ul comis este în același timp o evadare din contingent în lumea Strămoșilor, și deci un alt traseu inițiativ. Adeseori asociată cu asceții, pentru care revelațiile sacrului sunt favorizate de formele ciudate ale pietrei⁷²³, roca ține de timpul fără durată al arhetipurilor. Din nou femininul este cel care asigură eroului accesul în sacru; între fata sălbatică și Iovan există „elemente de legătură prin prezența acelor componente htoniene” de natură ofidiană⁷²⁴. În

⁷¹⁷ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 70.

⁷¹⁸ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 103.

⁷¹⁹ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 314.

⁷²⁰ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 281.

⁷²¹ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 36.

⁷²² Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 69.

⁷²³ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 46.

⁷²⁴ Sabina Ispas, *Cântecul*, p. 65.

basme, Ileana Cosânzeana este instanța superioară ce transformă trupul în piatră, pretextul pedepsei pentru intruziunea în sacru îndeplinește o funcție rituală. Deși prevenit asupra puterii ei cauzatoare de transmutație ontologică, eroul nu poate evita absorbția în mineral, fiindcă este o etapă necesară, o moarte întru esență: „Țânând mâna la gură, a slăbit mâna de la gură și-a zâs: – Să te-mpietrești. S-a-mpietrit și el, și calu. S-a făcut stâncă dă piatră” (Scheiu de Sus – Dâmbovița)⁷²⁵. Porunca magică utilizează timpul conjunctiv prezent ce materializează voința divină fără întârziere. Efectul vorbelor este egal resimțit cu sens imperativ de armăsarul feciorului, demonstrând o dată în plus trupul spiritual comun al perechii eroice. Ipostaza avimorfă a feminității sacre împietrește voinicii care au pătruns pe tărâmul ei prin cele 24 de melodii cântate de ea și prin gestul magic al așezării pe umăr⁷²⁶. Atingerea umărului circumscrie individul în mod spiritual într-o dimensiune superioară și echivalează cu o învestire cu implicații mitice. Împietrirea hotărâtă de voința feciorului neutralizează forțele malefice; mineralul care le imobilizează păstrează însă simbolul eroziunii permanente: „...ș-o gând’it să-ș facă o stâncă mușidă, și stâncă mușidă o rămas, tos tri” (Fundu Moldovei – Suceava)⁷²⁷.

Printr-o înghițire transfigurată trece și Antofița din *Vidros* I(11), sugestie dată de cufundarea în apele mitice bogate în pește și vidre, după cum arată și toponimul⁷²⁸. Balada începe cu o masă rituală (specifică breslei pescarilor), la care flăcăul nu poate participa înainte de pescuitul arhetipal. Descrierea, luxuriantă în sine, denotă și o încărcătură de factură creștină, pentru că peștele „devine simbolul mesei euharistice, unde apare adesea alături de pâine”⁷²⁹: „Numai cigă și postrugă,/ Galbină de caracudă/ Și misedru d-ăl mărunț/ Sta pă masă nășădit/ Că d-ala i-en baltă mul’.../ Șalăiaș, pește d-ăl gras,/ Stă pe masă drăgălaș,/ Câte-o vânră de morunî,/ (...) Știuculiță lunguliță,/ Albă ieste la peliță,/ (...)Albișor d-ăl mărunțel,/ (...) Câti-un cotolan dă somnî/ Dă rămnește mai mulz’ domni!”⁷³⁰. Masa de la curțile lui Vioară ține de social întru totul, aparența ei de „palmares” al abilităților pescărești neputând fi ascunsă. Antofița nu e inițiat în breaslă și comensualitatea nu se poate îndeplini. În plus, el aspiră la un vânat cu mult mai mare, cerut de altfel de viitoarea soție: „Și ea, taică, mi-a trimes/ Carte albă, slovă neagră,/ Ca să-i aduc/ Știucile/ Ca vacile/ Morunii/ Ca biolii,/ Să-i aduc ca oile,/ Cu carnea nunta s-o nuntesc,/ Cu oase casa s-o zidesc/

⁷²⁵ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 163, vezi și Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 94.

⁷²⁶ *Ibidem*, vol. I, p. 108.

⁷²⁷ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 539.

⁷²⁸ Sabina Ispas, *Comentarii*, p. 386.

⁷²⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 73.

⁷³⁰ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 69-70.

Cu coastele s-o-nlănțuiesc,/ Cu solzii s-o șindrilesc,/ Cu sânge s-o zugrăvesc”⁷³¹. În altă variantă este vorba despre un singur pește uriaș, adus de vidră de pe fundul apei; el e capabil să îndestuleze o nuntă și să formeze o casă cu căpriorii din oase. Același mit, al „creației prin uciderea unui Uriaș primordial” și al renașterii „provocate prin imolare”⁷³² este raportat aici la microcosmosul uman. Așa cum întregul univers se transformă după uciderea Șarpelui de către Iorgovan, sacrificiul peștelui mitic întemeiază o nouă familie sub auspiciile cele mai favorabile. Sub aspect totemic, a locui într-un animal reprezintă momentul cheie al procesului inițiat, fiindcă numai astfel pot fi preluate energiile cumulate ale strămoșilor și cunoștințele despre lume. În intenția eroului însă este accentuată preocuparea pentru așezarea pe care și-o va ridica, și astfel peștele uriaș devine un „patron” spiritual, protector al viitoarei familii. „Asociat cu nașterea și restaurarea ciclică”, „simbol al vicții și fecundității”⁷³³, peștele marchează, în baladă și în colindele de fată mare sau de pescar, stadiul trecerii propriu-zise dintre nivelurile existențiale, securizând evoluția. După un pescuit în profan („bălțile cu rațile”), Antofiță ajunge în apele primordiale ale Vidrosului. Călătoria pare una regresivă în timp, dată fiind deplasarea nocturnă finalizată în momentul inițial al creației: „Toată noaptea că mergea,/ Mare cale că făcea,/ La Vidros cân’ mi-ajungea/ În vărsatu zorului,/ Răsăritu soarelui,/ Când îi toana peștelui”⁷³⁴. Întoarcerea temporală vizează esența lumii, marea reprezentând materia primordială a imaginii materne, în interpretarea lui G. Durand. În acest fel scena pescuirii și a scufundării se revelă a fi un tipar pur inițiat. Antofiță prinde, ca și în colinde, la a noua încercare puiul vidrei și îl chinuie pentru a afla de existența peștelui miraculos. Chemată de plânsul lui, vidra vine la suprafață și îi aduce flăcăului pescuitul visat, nu fără a-l și pedepsi. Scufundându-i vasele și înecându-i pescarii, vidra îl obligă de fapt pe Antofiță să treacă prin abluțiunea inițiată: el este înghițit de apele începutului și iese din ele chiar în insula de unde s-a ivit creația – „D-o salcie că năzărea,/ O salcie cu mustăți pe apă,/ Pe Vidros mi-e cocoșată”⁷³⁵. Mutilarea rituală are loc chiar sub acest *axis mundi*, stâlpul nelipsit din inițierile tribale fiind figurat aici de un arbore feminin, ca și monstrul înghițitor – marea. Pocnindu-l cu coada peste ochi, Vidra îi ia vederea în contingent lui Antofiță în schimbul cunoașterii absolute.

O inițiere feminină ce respectă tiparul înghițirii de către un pește (regăsit și în legenda biblică a lui Iona) și al scufundării în apele genezei întâlnim în *Jăman – crai* I(25). Sub pretextul invidiei soacrei pe nora sa, Lina este aruncată

⁷³¹ *Idem, Balade I*, p. 349.

⁷³² Mircea Eliade, *De la Zalmoxis*, p. 187.

⁷³³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 72.

⁷³⁴ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 73.

⁷³⁵ *Idem, Balade I*, p. 352.

în lac, moment în care Domnul trimite un pește pentru a o salva prin înghițire. Spațiul corespunde întru totul decorului primordial: „– Pe Lina am dus/ La măru-nflorit,/ La lacu rotund,/ Cea fără fund”⁷³⁶. Moartea simbolică a nevestei tinere se încheie după un pescuit magic cu plasă din mătase, identică celei cu care în colinde fata prinde dulful agresor al grădinii ei: „Nevodarii nevoade făcea,/ Nevoade mari de mătăsă,/ Pe Lina s-o găsească./ Jăman – crai ce făcea?/ La lac că mergea,/ Nevoade arunca,/ Un somn că-mi prindea/ Și mi-l despica,/ Pe Lina găsea”⁷³⁷. Deși meșterii sunt cei care confecționează năvoadele în aur plătite de Jăman-crai, soțul însuși trebuie să pescuiască în adâncurile apei fără de sfârșit. Inițierea sa este una de natură dinamică, în timp ce Lina trece printr-un proces static, departe de lumină și sub dominantă acvatică. Toate aceste trăsături au o continuitate neîntreruptă în colindele de fecior și de fată mare, datorită faptului că respectă datele universale sub care inițierea poate avea loc. De fapt, *Jăman-crai I* (25) este singurul text folcloric în care întâlnim șederea rituală în pântecul unui monstru, aici peștele fiind asociat cu fertilitatea soției. Toate celelalte creații populare cunosc evoluții ale motivului, de la înghițirea pe jumătate, la înfășurarea în coada fiarei și scufundarea în apă.

O înghițire completă, dar momentană, pătimește eroul din basme, scos înapoi mereu într-o formă superioară. Pajura este frecvent figurarea monstrului înghițitor și catalizator al mutației ontologice: „Dă trei ori l-a lăpădat, dă trei ori l-a-nghițât și l-a făcut mai mult mândru și frumos pă cum era” (Voia – Dâmbovița)⁷³⁸, „da’ ea când s-a făcut, așa, a deschis o gură și l-a-nghițât pi Ionel. L-a-nghițât și l-a dat înapoi afară. L-a făcut așa di frumos!” (Izvoare – Soroca)⁷³⁹. Maternitatea rămâne un reper inițiativ, mama ființei salvate de erou fiind cel mai frecvent cea care-l înghite, reconfigurând mitic nașterea. Absorbția în pântecul matern de pe celălalt tărâm este atât de puternică, încât poate transforma și metamorfozele punitive ale eroilor: „– Măi pasăre, ‘ci, eu le-am rupt florile, da’ eu nu pot să-l învii. Cum ți-am făcut eu țâie bine, fă-mi și tu mie bine. (...) Dă trei ori le-a-nghițât, dă trei ori le-a lepădat, de trei ori le-a-nghițât, dă trei ori le-a lepădat și l-a făcut mai mult mândru și frumos după cum era” (Voia – Dâmbovița)⁷⁴⁰. Mama pajură este ipostaza solară a devorării, în timp ce mama șarpe transferă prăzii sale temporare energii htoniene: „Mă-sa, când s-a dus să-l sărute, l-a și înghițât. Atunci, bătrânu și șarpele, când a șuiert o dată, i-a dat bătrânu o palmă după ceafă la mă-sa și l-a făcut mai mândru și mai frumos pă cioban”(Valea

⁷³⁶ *Idem, Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice*, București, Editura Academiei, 1983, p. 178.

⁷³⁷ *Ibidem*.

⁷³⁸ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 119.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 152.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 120.

Mănăstirii – Argeș)⁷⁴¹. Ipostaza teriomorfă a monstrului înghițitor conține și simbolistica strămoșilor care asistă la inițierea neofitului și de aici rezultă funcția de călăuză psihopompă a șarpelui. „A intrat în gură. 'Ce: – Stai acolo pă măsălele mele, 'ice, fără teamă, că n-am nimic, 'ice, cu tine! (...) Și s-a băgat în gura lui. Când a ajuns acolo în țara șârpească (...) A luat căpăstru ș-a intrat în gura băiatului și l-a petrecut iar în țara noastră din țara șârpească, d-acolo”(Valea Mănăstirii – Argeș)⁷⁴². Funcția inițiativă vine perfect ipostazei ofidiene; „animal al misterului subteran, al tainei aflate dincolo de mormânt, el își asumă o misiune și devine simbolul clipei dificile a unei revelații sau a unei taine: taina morții biruite de făgăduiala reînceperii. E ceea ce îi conferă șarpelui, chiar în miturile antitetice cele mai antiofidiene, un rol inițiativ, și în ultimă analiză binefăcător, incontestabil”⁷⁴³. O altă ipostază a monstrului devorator este zmeul, tatăl fiind, de data aceasta, cel care îl înghite pe viteaz, poate din cauza incompatibilității cu natura malefică prin excelență a mamei zmeoaice: „Cum l-a văzut, tata al lu Mustață de Aur și Barbă de Mătase – fiind și acela zmeu, că erau zmei amândoi – imediat l-a-nghițit pe loc” (Pătuleni – Dâmbovița)⁷⁴⁴. Accesul la obiectele năzdrăvane este condiționat de trecerea prin pânțele infernal, ca răsturnare a nașterii în *lumea albă*, și șederea temporară are intensitate maximă, comparabilă cu preluarea forțelor nestăvilite din trupul sălbăticiunii în care s-a metamorfozat, în alte texte, feciorul.

În majoritatea miturilor despre înghițirea de către un monstru, neofitul iese din stomacul acestuia fără păr⁷⁴⁵. Din această perspectivă putem interpreta amenințarea flăcăului din colindele tip III, 67, *Ciutalina, ciuta fără splină* ca având un substrat inițiativ: „Taci tu fată Giurgiuleancă/ Din vârful Giurgiului,/ Că de m-oi sui la tine,/ Zău că nu-i păți-o bine!/ Eu cosița ți-oi tăia-o,/ Sus în vârf ți-oi ridica-o,/ De ți-or bate-o vânturile,/ Ca pe feciori gândurile” (Teiuș-Alba – Hunedoara)⁷⁴⁶. Propp atestă faptul că „inițierea comportă și o «tundere a părului», că în timpul ritualului părul era ras, părțit sau ascuns sub o învelitoare specială”⁷⁴⁷. Cosița tăiată devine un simbol evoluat al înghițirii neofitului și exprimă pierderea unei părți din sinele neofitului, în același mecanism simbolic precum amputarea degetelor sau scoaterea dinților în timpul ritualului. Pedepsa „denunțatorului” care decodează public transformarea totemică a ciutei are ca echivalent în basm cosița de aur a Ilenei Cosânzeana, găsită în mijlocul „căii lungi, depărtate”:

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 34.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 35.

⁷⁴³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 398-399.

⁷⁴⁴ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 144.

⁷⁴⁵ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 293.

⁷⁴⁶ *La luncile soarelui*, p. 110-111.

⁷⁴⁷ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 294.

„...găsiră o coadă de păr frumos, toată strălucea ca aurul”⁷⁴⁸. Părul lăsat lung pentru a putea fi împletit în modul îndătinat la nuntă era o condiție obligatorie pentru fetele de măritat, ceea ce îndreaptă interpretarea motivului din colindă spre amenințarea statutului nubil al fetei. Ca și stricarea grădinii cu flori în colindele de fată, tăierea cosiței intenționează revendicarea fecioarei ca aleasă și scoaterea ei din rândul fetelor de măritat. În basm însă cosița separată de purtătoarea ei constituie un semnal, un indiciu pentru flăcău că își va afla curând mireasa, ea însăși fiind cea care, probabil, a tăiat emblema nubilității sale, alegându-l pe erou.

Înghițirea de către un monstru a fost înlocuită cu alte „forme interimare de devorare, când devoratorul nu mai este ucis din interior, ci din afară, ca pas următor al motivului”⁷⁴⁹. Rezultă din această afirmație că întreaga desfășurare de scenarii inițiatice în care flăcăul trebuie să prindă sau să ucidă ipostazele zoomorfe ale haosului poate fi privită ca un avatar al îngurgitării și regurgitării de către un monstru. Vânătoarea și neutralizarea bestiei printr-o acțiune exterioară animalului primesc aceleași semnificații ale înghițirii, locul pântecului uriaș al creaturii luându-l tărâmul celălalt, printr-o „contaminare” magică. „Călătoria” „unde iarba crește/ Fir găitânește” este călătoria în stomacul fiarei, iar transferul de forțe și cunoașterea absolută vine din această incursiune ce păstrează la origine identificarea cu animalul totem prin înghițire. Mai evidentă este transfigurarea eroului prin metamorfoza care amintește prin sintagmele folosite de înghițire: „I-a dat o palmă, lu Ionică, l-a făcut o muscă și l-a băgat sub șaua calului. (...) Când l-a dat jos de-acolo, când l-a scos musca de sub șaua lui și când l-a dat jos, s-a făcut băiatu mai frumos și mai viteaz de cum era” (Pătuleni – Dâmbovița)⁷⁵⁰. Preluarea energiilor lumii direct din regnul animal provoacă nașterea într-o nouă formă, superioară. Musca oferă în basm accesul și spionarea zonelor interzise, precum tărâmul zmeilor, și de aceea ea devine călăuză: „Și o scoati Sfânta Duminică în margini și-i leagă ochii și leag-o muscă în basmaua ceie. Era o pădure-așa di deasî, cî dacî mergei, scotei ochii. Zici: – Mergi pin pădurea asta. Cât a bâzâi musca, tu sî mergi. Când musca n-a mai bâzâi, sî-ți dizlegi ochii. Ea a mărș pin pădurea ceea deasî, cum era, cât a bâzâit musca. Când s-a oprit musca di bâzâit, ea ș-a dezlegat ochii. Ajunsă-sî-n marginea pădurii” (Izvoare – Soroca)⁷⁵¹. Zidul din copaci face trecerea spre tărâmul soarelui și traversarea „ilicită” lipsește neofitul de simțul vizual, ca o transfigurare simbolică a orbirii inițiatice.

⁷⁴⁸ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 101.

⁷⁴⁹ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 261.

⁷⁵⁰ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 144.

⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 24.

Tot o înghițire simbolică este și traversarea mării pe care calul i-o amintește flăcăului în colindele de tip 73, *Cal amenințat cu vânzarea*. Motivul alesului conturează aici un bidiviu „sălbatic”: „Io nepotcovit/ Și nechingiuit”⁷⁵², din acest atribut derivând probabil și forța acestuia de a traversa apa primordială în siguranță. Udarea parțială este ca și tăierea sau căderea părului semnul mutilării inițiatice, marcarea pe care natura divină a calului o poate compensa: „Când m-am pedicat/ D-o pană/ De mrcană,/ Și m-am poticnit,/ Caftan ți-am stropit,/ Caftan și cioltar,/ Galben buzdugan/ Afar'd-am ieșit/ La mal pe uscat,/ C-o nar-am suflat,/ Toate le-am zvântat;/ C-o nară de vânt/ Le-am uscat curând.” (București)⁷⁵³. Calul este, așa cum se descoperă în scenariile inițiatice precedente, „htonian la origine, dar devine treptat solar și uranian”⁷⁵⁴. Colinda citată exprimă sugestiv îmbinarea celor patru elemente fundamentale în natura animalului năzdrăvan: apă (este un transportor acvatic mitic), aer (suflă vânt), foc (emană căldură pe nări), pământ (stă în pânțelele terestru). În alte texte, calul traversează marea de trei ori, asemeni unui botez: „Și eu te-am trecut/ Mara de trei ori/ Și nu te-ai udat,/ Oleacă te-ai udat,/ Corn la chepeneag” (Romulus – Sălaj)⁷⁵⁵. Colindele *Pom de aur și Duhul de mare* vorbesc despre un flăcău care reușește chiar mai mult, să treacă marea fără să se ude și ajunge în centrul lumii figurat de insulă, deci într-un spațiu consacrat: „Intră-n mare ca o floare./ Tot el că iese din vad,/ Ca un verde mândru brad” (Casimcea – Tulcea)⁷⁵⁶. Ipostaza de cosmocrator este întărită prin comparația cu Arborele Cosmic, inițierea flăcăului având ca rezultat reiterarea scenariului primordial: ivirea Pomului Creației din Apele Primordiale. Calul îmbină în această colindă funcția sa psihopompă în traversarea mării ca „vamă” a sufletelor cu atributele acvatice de divinitate ce cunoaște „făgașele subterane” ale apelor⁷⁵⁷. Calul din colindele tip *Voinic chipeș călare* opune forței distructive a soarelui natura sa acvatică atestată de toate miturile europene în care calul face să izbucnească izvoare lovind piatra cu copita, asemeni lui Pegas.

Legătura calului cu apa și entitatea comună pe care o formează cu eroul inițiat prin mare are o bază mitologică și mai largă, căci, de la navele vikingilor, la gondolele venețiene și cei patru cai care străjuiesc magic intrarea în biserica San Marco din orașul insular, până la fântânile cu cai din centrul și nordul Olteniei și Munteniei de nord-vest, coada căucelor care se termină cu un cap de

⁷⁵² *La huncile soarelui*, p. 149.

⁷⁵³ *Ibidem*, p. 150-151.

⁷⁵⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 233.

⁷⁵⁵ Petru Caraman, *Literatură*, p. 40.

⁷⁵⁶ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 27.

⁷⁵⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 231.

cal stilizat în sudul și vestul țării și frontoanele caselor din Dobrogea⁷⁵⁸ evidențiază puterea binefăcătoare a capului de cal aflat într-un spațiu incipient al constructului uman. Divinitatea zoomorfă este invocată să vegheze asupra lăcașului omenesc și să o protejeze magic. Prezența calului în ritualul marin al inițierii devine o garanție a depășirii probei, căci calul cunoaște „drumurile” spre lumea acherontică și supune stihia acvatică. Șarpele care înghite călărețul cu tot cu cal reprezintă un alt argument al ființei mitice comune ce amintește de Centaurii antici și de imaginea autohtonă a Sântoaderilor. În spațiul românesc înghițirea inițiată nu poate fi concepută în absența calului, căci acest fapt ar compromite proba însăși. Animal totem al eroului și semn al condiției sale de „flăcău de însurat”, calul este simbolul *sui-generis* al etapei intermediare, mitice a existenței masculine. Dacă în colindele de flăcău traversarea mării era făcută numai cu ajutorul calului năzdrăvan, Pătru Căciulă din balada omonimă I (29) înoată singur, depășind pariul profan lansat la „birt în cale”. Toți ceilalți voinici se înecă, „El, ficior de țară,/ El marea-mi trecea/ Din genunchi în coate,/ Cum altu nu poate,/ Cu olba-nchinând,/ Din trâmbiți zicând,/ Cu lula fumând,/ De la vad la vad/ Pân’ la Țălingrad” (Ilidia – Oravița – Banat)⁷⁵⁹. Stilul special de natație îl propulsează pe Pătru în lumea mitului în care am pătruns prin imperfectul indicativ și rămânem prin prelungirea momentului descris cu o enumerație de verbe la gerunziu. Singura apariție a prezentului indicativ face o trimitere la locuitorii timpului profan, comparația având rolul de a semnaliza proporțiile mitice. Forța și însușirile deosebite ale voinicului au fost demonstrate și, în același timp, s-au îndeplinit condițiile inițierii – moarte și renaștere: „Ieșirea din apă repetă actul cosmogonic al manifestărilor formale; imersiunea echivalează cu o disoluție a formelor”⁷⁶⁰. Vânătoarea dintr-un colind de fecior este de fapt o imersiune cu sens marital: „Vânătoare/ ’Nsurătoare/ După fete bălăioare/ Apucând drumul spre mare./ La mare dac-ajungea,/ Pintenii murgului dedea:/ Sărea-n vânt,/ Sărea-n pământ,/ Sărea-n mare/ Ca o floare./ ’Notă vineri și sâmbătă,/ Duminică pân’ la prânz,/ Iar când bine că-i veni,/ Pe murgul mi-l răpezi/ Și ieși-n vad/ Ca un brad,/ Cu cioltarul/ Nesudat,/ Cu calul neapătat”⁷⁶¹. Cele trei zile de cufundare în apa *fons et origo*, după cum îi place lui Mircea Eliade să o numească, au ca rezultat un fecior mândru, asemenea celui dat afară de monștrii înghițitori din basme, și un cal impermeabil: el nu a transpirat, dar nici nu s-a udat. Efectul apei asupra materiei diferite ca structură este umezirea, însă calul este consubstanțial cu lichidul vieții. Derivarea rară de la substantivul *apă*, în formă negativă, sugerează exact absența unei modificări de stare, calul

⁷⁵⁸ Paul Petrescu, *op. cit.*, p. 467-468.

⁷⁵⁹ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 439.

⁷⁶⁰ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 187.

⁷⁶¹ G. Dem Teodorescu, *Poezii*, p. 82-83.

nu a fost înghițit de ape, le-a traversat doar. Feciorul transformat are acces la o perspectivă amplă, în grădina raiului, și vede hora zânelor, aceasta fiind iluminarea, ca recompensă maritală a chinului inițiativ. În basme, cel mai adesea, fântâna cu apa dintre lumi înghite ființa istorică și face să germineze identitatea spirituală, în mit. În basmul Cenușăresei–Cenușotcă din Fundu Moldovei, sora vitregă (identitatea feminină cu sufletul perimat) este motorul cufundării: „Atunci s-o plecat și fata moșn’iaguli, și cîn o vrut să beî oliacă d’i apă d’în fîntînă, au luat-o fata babii și-au zvârlit-o cu pk’ičioarili-n ȝios în fîntînă și s-au înecat acolo-n fîntînă”⁷⁶². Povestit cu doi ani înainte, basmul mai cuprinde emfaza naratorului: „da adâncă fântână”, ca indiciu pentru genunile spre care conduce izvorul din ea. Frumoasa din covata cu cenușă va fi de negăsit pentru împărat, care, la fel ca familia voinicului pierdut în munții din colindele de fecior, are acces doar la geografia reperabilă. Cenușotcă trece prin metamorfoza catalizată de apa fântânii, devenind răchită; din ramura acesteia un cioban face o trișcă ce cântă cu glasul fetei, ca mai apoi Cenușăreasa să revină la forma umană, dar schimbată, puternic impregnată de frumusețea firii: „Atunș trișca s-o da pisti cap și s-o făcut o fată atâta d’i frumosă și d’i mândră cari nu sâ mai pomine pi fața pământuli. – Ma cunoș, prostuli? – T’i cunoașt’e Dumnăzău! – Io sunt soțâie ta!”⁷⁶³. Dialogul care poate părea banal și insolent cu împăratul are o semnificație inițiativă limpede: emersiunea și metamorfoza în copacul suflet (motiv cu recurențe vaste în cultura tradițională românească și universală) au transformat fecioara în însuși principiul feminității (armonia muzicală o definește, după cum vom vedea în capitolul următor) și alesul ei nu poate recunoaște noul ei chip, e neinițiat. Întrebat cu superioritatea ființei care a aflat tainele lumii (*prostuli*), el dă un răspuns care revelează contactul soției cu sacrul: divinitatea supremă a moșit transformarea magică și Cenușăreasa îi este familiară. Fântâna constituie peste tot borna dintre lumi și, atunci când aceasta e lipsită de utilitate, este clar că ne situăm într-un context inițiativ. Într-un basm din Boișoara, Vâlcea, fântâna fără pereți împrejmuitoari, ca marcă a siguranței adăpării, este locul în care feciorul devine captiv și își pierde identitatea socială în favoarea spânului⁷⁶⁴. Tocmai moartea eroului în coloana de apă pervertită va provoca erupția vitalității: „Ajungând la hotarul împărăției tatălui lor, era o fântână părăsită. Ce-a spus către fratele cel mic? – Frate! Aici la această fântână părăsită n-ar fi rău să ne uităm să ne vedem dup-atâția ani cum mai există chipurile noastre. Fiind pregătiți, i-ar fi dat una-n cap și l-a aruncat în fântâna aia. I-a luat soția, calu și au pornit pă drum” (Poienari – Argeș)⁷⁶⁵. Deposedarea de

⁷⁶² Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 585.

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 589.

⁷⁶⁴ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 22.

⁷⁶⁵ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. II, p. 26.

însoțitori sugerează ieșirea din lume a mezinului, integrat acum adâncurilor generative, din care va emerge *un altul*, cu puteri fertilizatoare.

Pătrundere violentă în neantul precosmogonic, înghițirea se conturează ca principiu universal al acumulării forțelor și cunoașterii absolute, fie de la animalul cosmogonic cum este șarpele, fie de la apele primordiale ce au capacități de absorbție. Înghițirea marchează un punct terminus al fazei copilăriei și trecerea spre maturitate printr-o legătură mistică între inițiere, devorare și sexualitate.

Inițierea feminină – coordonate magice

Selenar și acvatic

Dacă în cazul inițierii tinerilor aflați la vârsta căsătoriei motivele inițiatice se găsesc din abundență atât în colinde, în baladele fantastice, cât și în numeroase basme și orații de nuntă, toate sprijinite cu argumente identificabile inclusiv în cântecele ritual-ceremoniale, în privința fetelor, sugestiile simbolice sunt mai restrânse. În cultura universală chiar, cercetarea dispune „de foarte puțină documentație privind instruirea religioasă a fetelor în timpul inițierii și în special cu referire la riturile secrete la care se presupune că sunt supuse acestea”¹. Privită în comparație cu ceremonialul menit flăcăilor², inițierea feminină, revelată de textele folclorice românești, se caracterizează prin complementaritate: fecioara stă sub semnele lunarului, acvaticului, al staticului și al ocupațiilor ritual feminine, în timp ce tinerii de însurat sunt solari (uranieni), dinamici și cu o dominantă eroică. Cele două embleme astrale sunt sintetizate într-un text de *Nunească*, din Bumbuiеști, Vâlcea: „Ce mai soare luminos,/ Ce mai ginere frumos!/ Ce mai lună luminoasă,/ Ce mai mireasă frumoasă!/ Cruciuliță de argint,/ Amândoi v-ați potrivit!”³. Egale ca importanță, cele două falii de mitic desemnate pe sexe conțin totalitatea lumii ca manifestare. „Inițierile fetelor nu includ, ca în cazul băieților, elemente tipice precum

¹ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 58.

² Vezi *Infra* 2.1. și 2.2.

³ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 199.

revelația Ființei Divine, a unui obiect sacru și a mitului originii⁴, dar în timpul procesiunii fetele primesc puteri cosmogonice. Prin îndeletnicirile milenar feminine precum cusutul, țesutul, chindisitul, ele recompun lumea la fel de eficient ca eroul draconocton. Cântecul lor măiestru domolește fiara haosului, în timp ce întoarcerea rituală *ab origo mundi* o arată drept ființă consubstanțială cu apele începutului.

Pe fetele de măritat le descoperim în colinde stând în „leagăn de mătase”, între coarnele unui animal primordial care înoată la lumina lunii prin apele genezei. Așa cum s-a remarcat, „elementul important în privința lor este izolarea”⁵, în care identificăm separarea de mediul familial și de trecutul impregnat cu energii inferioare, specifice unui stadiu încheiat. Izolarea se află în strânsă dependență de timpul nocturn; fetele nubile au „interdicția de a vedea lumina soarelui”⁶ și din această coerciție derivă faptul că nu au voie nici să întâlnească ființe omenești. Mircea Eliade atestă că, la triburile din America de Nord, Brazilia etc., fetele sunt izolate fie în pădure, fie într-o colibă specială, simbolismul fiind „unul al morții, ca și al întunericii gestației în pântecul matern”⁷. Moartea reprezintă singura trăsătură comună a celor două tipuri de inițiere, masculin și feminin, manifestându-se ca o condiție *sine qua non*, a trecerii într-un alt stadiu existențial, aici cel marital, fiindcă „izolarea fetei este de obicei urmată de căsătoria ei”⁸.

Dincolo de implicația thanatică și a gestației pe care o are întunericul destinat inițierii feminine, el apare drept cadru propice succesului probei: „șederea în pământ sau în întuneric (...) contribuie la acumularea unor puteri magice”⁹. Fata mare va folosi din plin aceste forțe pe care și le trage din absența luminii căci ea are capacitatea de a stăpâni stihiiile și, chiar mai mult, are o îndeletnicire cosmogonică: țesutul. Acest fapt și interdicția de a privi soarele sunt explicate de Mircea Eliade prin „legătura mistică dintre lună și femeie”¹⁰. Tabloului îi lipsește dramatismul, fecioara apare integrată materiei primordiale, pe care are capacitatea de a o domina magic. Simpla ei prezență, statică și acvatică prin decor, controlează revărsarea neantului.

Atrage atenția cromatică prin care se conturează imaginea fecioarei: între negru și alb. Toate colindele consultate vorbesc despre eroine cu ochi negri, aflate în leagăn de mătase: „Dar în leagăn cine șade?/ Șade Silvia doi ochi negri”

⁴ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 64.

⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 32.

⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 59.

⁸ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 37.

⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 59.

(Sâmbăta-de-Sus – Făgăraș)¹¹, „Maria, ochi negri”(București)¹², „Dar în leagăn cine șade?/ Șade-și (cutare), *d-ochi-și negri*” (Grădiștea – Ialomița)¹³, „Șade *de doi ochi negri*” (Somova – Tulcea)¹⁴. Uneori și numele calului pe care trebuie să îl încalce feciorul, încercare cu vădit sens premarital, este Negru. Am putea identifica în prezența acestei culori apartenența la htonian ca element primordial. Implicația vine în consonanță cu atributele principiului feminin, fiindcă „negrul exprimă pasivitate absolută”, dar este și „culoarea substanței universale, a acelei *materia prima*, a nediferențierii primordiale”¹⁵.

Avem astfel sugestia cromatică a traseului pe care îl va urma fata în inițiere: comunicarea cu stihiiile și domolirea lor vin dintr-o apartenență mistică la ele. Fata conține în ființa sa datele necesare unei întrepătrunderi cu întunericul, de aceea vom găsi fecioara plutind în mijlocul diluviului iar flăcăul, ca expresie a naturii dinamice, solare, înfruntând animalul totem, fapt ce înscrie gândirea mitică românească în tiparul oriental al lui *yin* și *yang*. În două colinde din Dobrogea apare și o comparație frecventă în imaginarul folcloric: „Ochi-și negri ca și mura”¹⁶; dincolo de conotația telurică, imaginea câștigă și o sugestie a vegetalului și a rodului.

Cea de-a doua notă cromatică, mai puțin răspândită, exprimă statutul de neofit: „Numai Lina, fată dalbă” (Mada – Hunedoara)¹⁷, „Ea ședea și chindisea/ Cu mâini dalbe zugrăvea” (Porumbacu-de-Sus – Făgăraș)¹⁸. Așa cum s-a remarcat, epitetul „dalb”, atât de frecvent în colinde, se aplică și mortului (*dalbul călător*, *dalbul de pribeag*) și tărâmului de dincolo (*lumea dalbă*), albul reprezentând „atributul invizibilității și morții” folosit și în marcarea simbolică a morții neofiților¹⁹. Non-culoarea în discuție apare în ambele momente ale vieții (adolescența și moartea), fiindcă ele aparțin trecerii spre o altă fază, iar albul ține de acest *passage*: „Albul – *candidus* – este culoarea candidatului, adică a celui care își va schimba condiția”²⁰, deci o marcă a inițierii atestată de Iulius Lips la popoarele primitive: „Deseori, în perioada de pregătire petrecută în singurătate, cei ce urmează să fie inițiați sunt vopsiți cu albeală din cap până-n picioare, pentru a se arăta că în această vreme ei nu se află în rândul celor vii (copilăria lor a murit) și că până la împărtășirea lor cu demonii rodniciei ei nu sunt oameni, ci

¹¹ Traian Herseni, *Colinde*, p. 284.

¹² *La luncile soarelui*, p. 91.

¹³ Petru Caraman, p. 47.

¹⁴ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 108.

¹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 334-337.

¹⁶ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 92.

¹⁷ *La luncile soarelui*, p. 165.

¹⁸ Traian Herseni, *op. cit.*, p. 62.

¹⁹ Monica Brătulescu, *Colinda*, p. 44-45.

²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 75.

ființe asemănătoare duhurilor”²¹. Moartea temporară a protagonistului unește cele două paliere ale mentalului arhaic și doar punerea lor în relație poate asigura o decodare completă a implicațiilor. Sugestia purității, similară cu cea a elementului *rouă*, întâlnit, de asemenea, în ambele rituri de trecere, vine din procesul purificării (*catharsis*) necesare pentru a fi acceptat în noul statut.

Dacă cele două determinări cromatice înscriu eroina în mod evident în schema rituală, restul atributelor doar sugerează condiția ei: „Lenuța că-i fată mare” (Ungureni – Galați)²², o descriu „Șede Anica cea frumoasă” (Fetești – Galați)²³, „Lenuța fată frumoasă” (Ianca – Brăila)²⁴; frumusețea ei implică motivul alesei, cel mai sugestiv marcat atunci când primește apelativul „o fată de-mpărat” (Priponești de Jos – Galați)²⁵, „Ana fată de-mpărat” (Broșteni – Brașov)²⁶.

Într-o colindă din Zam, Hunedoara, „fata dalbă”, a cărei metaforă vegetală e „rujița”, răspunde la întrebarea (pusă de trei ori) cine a făcut-o atât de frumoasă printr-o localizare magică a nașterii ei: „Că pă mine m-o făcut/ Pă su’ cep la nouă buți/ (...) Su’ cuptoru pitelor/ (...) În grădină la stupină/ Su’ coșnița cea bătrână”²⁷. Transferul magic se face, folosind terminologia lui Van Gennep, prin contagiune, bazată „pe materialitate și transmisibilitate, prin contact sau la distanță, calități naturale sau dobândite”²⁸.

Acesta este potențialul care predestinează fata din colindele românești unei inițieri reușite. Aparținând prin ființa sa pământului și întunericului, aleasă între fete și născută în spații consacrate lucrurilor sacre (vin, pâine, miere), ea va traversa încercarea premaritală „lin, mai lin”. Coborând în sfera profană, toate atributele fetei, transfigurate artistic în colinde, constituiau garanția măritişului. Fecioara trebuia să fie de o frumusețe aparte, să știe să-și coase zestrea și chiar să cânte. Expresia estetică vine, așadar, dintr-o „condensare” metaforică a unor condiții reale ale căsătoriei.

O altă marcă pentru condiția excepțională a fecioarei ce urmează să aibă revelația începutului de lume îl constituie veșmintele ei, care acoperă un trup impregnat de elemente magice: „Cine mi te-a-mpodobit/ Așa mândru și gătit,/ Cu argint până-n pământ/ Și cu aur până-n brâu?/ Doi părinți cari te-au băiat,/ Lapte dulce te-o scăldat,/ Flori de măr te-o-nfășurat,/ Să fii dragă pruncilor” (Șpring – Hunedoara)²⁹. Asociat cultului lunar și, implicit, feminității, argintul

²¹ Iulius E. Lips, *op. cit.*, p. 359.

²² Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 94.

²³ *La luncile soarelui*, p. 177.

²⁴ Petru Caraman, *Literatură*, p. 49.

²⁵ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 93.

²⁶ *La luncile soarelui*, p. 175.

²⁷ *Ibidem*, p. 169.

²⁸ Arnold Van Gennep, *Riturile*, p. 20.

²⁹ *La luncile soarelui*, p. 167.

marchează partea de jos a ținutei strălucitoare, ca un indiciu al apartenenței feminine la teluric. „Alb și luminos, argintul este de asemenea simbol de puritate, simbol al oricărui fel de puritate”³⁰, implicație aflată în acord cu statutul nubil al fetei. Aurul ține de solar și uranian și tocmai de aceea îmbracă jumătatea de sus a protagonistei printr-o cuprindere în transcendent, iar alăturarea metalelor nobile apotropaice dă naștere unei „hiperbole metalurgice” a statutului suprem. Îmbăierea în lapte constituie un ritual în sine (îndeplinit adeseori de moașe la naștere) și asigură „calea inițiativă” spre nemurire³¹. Dublat de înmiresmarea cu flori de măr, simboluri ale frumuseții fecunde, gestul părinților conține toate sugestiile unei conștientizări a traseului magic ascendent pe care tânăra îl va urma.

Faza preliminară a inițierii materializată de această pregătire excepțională s-a desfășurat în timpul profan, în anticiparea intrării în sacru a fetei de măritat. La nivel morfo-sintactic sugestia este dată de perfectul compus al indicativului verbelor prin care se exprimă toate predicatele din fragmentul citat, mai puțin unul, aflat la conjunctiv prezent. Odată încheiată procesiunea, apariția fetei se va resimți nu în prezentul fulgurant, ci în viitorul sperat de comunitate și ieșirea din temporal este redată tocmai de timpul conjunctiv, care întrerupe contemplația uimită. Ce se întâmplă în *hiatus*-ul temporal dintre perfectul compus și conjunctivul prezent ne-o explică alte colinde și specii folclorice.

Tot interogativ și cu aceeași situație temporală este construită o colindă de fată mare din colecția Petru Caraman: „Sunt în flori, de toate flori,/ Dar ca una, nu-i nici una,/ Ca ... (cutare), fată bună;/ – Dar pe tine, fată hăi,/ Cine mi te-a-mpodobit/ Cu argint până-n pământ/ Și cu aur până-n brâu?/ Părinții ce te-a îmbrăcat,/ 'N lapte dulce te-a scădat/ Și numele ți l-a dat,/ Să fii draga pruncilor,/ Dragostea flăcăilor” (Galeșu – Constanța)³². Asocierea fetei de măritat cu florile se întâlnește și în orațiile de nuntă, unde apariția vegetală devine un semn al identificării casei în care a crescut viitoarea mireasă. Legătura dintre fetele mari și lumea florală este foarte strânsă, grădina cu flori reprezintă o marcă a condiției maritale, iar culesul plantelor de leac se încarcă în acest timp de trecere cu valențe mitice. Structura aproape identică a celor două colinde se mai remarcă prin prezența dativului etic care face să se audă vocea instanței – reflector între lumi: colindătorul. Mai mult decât atât, pronumele *mi-* implică lumea profană în totalitatea ei, la nivel afectiv, fiindcă procesul inițiativ are tocmai menirea de a regenera sursa vitală a universului.

Basmele fantastice revelă „tatuaje” magice pe pielea protagoniștilor. Ca și flăcăul eroizat, fata nubilă luminează ca „sfântu' soare” fiindcă are „luna-n

³⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 139.

³¹ *Ibidem*, vol. II, p. 198.

³² Petru Caraman, *Literatură*, p. 54.

piept,/ Soarele în spate,/ Doi luceferei,/ În doi umerei,/ Spicul grâului -/ În vârful capului” (Voia – Dâmbovița)³³. Pereche mitică a celui ce restabilește ordinea universului prin vitejie, fata însemnată la nivel epidermic are puteri asupra mersului planetelor prin consubstanțialitatea ei cu nocturnul. Motivul emblemei astrale este frecvent în basme, mireasa fabuloasă putând chiar prolifera statutul divin printr-o creație permisă omului – nașterea: „«Dacă m-ar lua băiatu de-mpărat până mine, am să fac doi feți/ logofeți -/ fată și băiat -/ cu doi luceferei/ în doi umerei,/ Soarili-n piept,/ Luna-n spate/ și Luceafăru de ziuă-n frunte,/ La copii»” (Scheiu de Sus – Dâmbovița)³⁴. Conștientizarea maternității miraculoase arată o fecioară care a depășit probele inițiatice și este stăpâna forțelor supreme ale vieții. Pruncii născuți din cea care a revigorat cosmosul prelungesc energia numinoasă a sacrului prin care a trecut mama lor. De altfel, într-un basm din Fărcașele, Olt, mezina (puterea stă în cel de-al treilea născut) face promisiunea maritală în timpul șederii în pânțelele terestru (motiv inițiativ recurent în mitologiile lumii), timp în care coase: „hai să facem o groapă-n pământ, în mijlocu casei. Ș-aicea, groapa când om face-o, soru-mea, punem de-asupra noastră niște pături, velințe, ce-o fi ca să nu se vadă lumina!”³⁵. Un alt motiv frecvent în basme, ce declanșează adeseori nunta cu feciorul de împărat, constituie o încununare a traseului inițiativ: „– De m-ar lua acesta de nevastă, i-aș face doi copii de aur”³⁶. Singura alegere potrivită pentru eroul care câștigă lupta împotriva haosului, fata nubilă cu trăsături excepționale perpetuează emblema magică aducând pe lume copii solari al căror destin demonstrează forța lui *Solis Invictus*.

Ipostază astrală feminină în mentalul arhaic românesc, luna guvernează evoluția fetelor supuse ceremonialului inițiativ. Mircea Eliade include acest cult unui ansamblu mai amplu al devenirii: „din timpurile cele mai îndepărtate, în orice caz încă din epoca neolitică, o dată cu descoperirea agriculturii, acest simbolism leagă între ele Luna, Apele, Ploaia, fecunditatea femeilor, a animalelor, vegetația, destinul omului după moarte și ceremoniile de inițiere”³⁷. Pentru cele din urmă „simbolismul lunar subliniază că moartea este prima condiție a oricărei regenerări mistice”³⁸. Identificarea cu principiul lunar și șederea în cadrul guvernat de satelitul pământului conține datele fundamentale ale inițierii

³³ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 98.

³⁴ *Ibidem*, p. 167.

³⁵ *Ibidem*, p. 211.

³⁶ Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 138.

³⁷ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 156.

³⁸ *Idem*, *Mituri*, p. 211.

prin care trece fecioara, fiindcă „luna nu e numai primul mort, e și primul mort care învie”³⁹, un statut la care aspiră neofitul.

Soră a soarelui (divinitate herb pentru fecior), luna definește feminitatea diafană și creatoare. Imaginea umanoidă de dinainte de timp este întâlnită în unele legende, spre exemplu cea tipologizată de Tony Brill la numărul 10077A, *Soarele și Luna erau frați*, din care aflăm: „Înainte de a fi oameni pe pământ, Luna era o fecioară foarte frumoasă”⁴⁰. Poveștile antropomorfizează și ele aștrii vieții: „cică soarele nu lumina lumea ca acum, ci era un împărat puternic, om și el ca toți oamenii la trup, iar capul îi era din aur. Unde se ducea, toate strălucea împrejur-i cu o lumină orbitoare”⁴¹. Sora lui, numită în text Ileana Cosinzecă, „era tot ca el, trup omenesc, trup de femeie, iar capul îi era de argint”⁴². De altfel, „la traci, ne este atestată imaginea soarelui personificat, reprezentând statuar un bărbat care are în jurul capului 7 raze în formă de conuri foarte ascuțite, iar luna e figurată printr-o femeie purtând pe creștetul capului simbolul lunar al lui crai-nou sub aspectul unui corn întors cu capetele în sus”⁴³. În balada *Soarele și luna*, I(1), astrul diurn își pește sora (aflată în timpul țesutului), fapt ce conduce la o cosmogonie: apariția „ochiului de noapte al lui Dumnezeu”⁴⁴: „Dumnezeu îns-o scotea/ Și sus pre ceriu-i punea:/ Pre Soare la răsărit,/ Iar pe Lună la sfîșit -/ Lumea să o vederească/ Mai mult să nu se-ntâlnească” (Maidan – Caraș-Severin)⁴⁵. Crearea astrilor prin jertfă umană constituie un *topos* cu răspândire universală; imaginarul arhaic românesc are un echivalent tocmai în Mexic, spre exemplu, unde un mit spune că „soarele și luna au fost create printr-un sacrificiu”⁴⁶.

Soarele își caută o mireasă în balada citată: „Că mi-a tot umblat/ Lumea-n lung și-n lat,/ Țara Românească/ Și Moldovenească/ Lungiș,/ Curmeziș,/ Măre, nouă ai,/ Tot pe nouă cai;/ Patru-a ciumpăvit,/ Cinci a omorât/ Și tot n-a găsit/ Potrivă să-i fie/ Vro dalbă soție” (Lacul Sărat - Brăila)⁴⁷. Potrivirea mitică între lună și soare vine din statutul lor superior, iar echivalența în planul uman face

³⁹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 365.

⁴⁰ Tony Brill, *Tipologia legendei populare românești*. Volumul I. *Legenda etiologică*. Prefață de Sabina Ispas. Ediție îngrijită și studiu introductiv de I. Oprișan, București, Editura Saeculum I.O., 2005, p. 103.

⁴¹ D. Stăncescu, *Sur-Vultur*, p. 280.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Petru Caraman, *Studii*, p. 227.

⁴⁴ Tudor Pamfile, *Mitologia poporului român*. Ediție îngrijită și prefătată de I. Oprișan, București, Editura Vestala, 2006, p. 188.

⁴⁵ Nic. Densușianu, *Vechi cântece*, p. 91.

⁴⁶ Marcel Mauss, Henri Hubert, *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*, traducere Gabriela Gavril, Iași, Editura Polirom, 1997, p. 151.

⁴⁷ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 283.

din perechea de tineri o alăturare fără alternativă, recunoscută și în textul colindelor: „De frumoasă'n lume/ Ea soață nu are,/ Numa sfântu soare”⁴⁸. Deși trec separat prin ritualul inițiativ, cei doi poartă mărcile predestinării reciproce. „Dalba soție” este doar cea care a parcurs întreg traseul de acte magice și numai ea poate fi pe potriva mirelui „împărat” din orațiile de nuntă. Ipostaza estetică absolută este redată prin comparație: „frumoasă ca și luna” spune personajul Țiganul interpretat la jocul ursului în Sirețel, Iași și imaginea este reîntâlnită la fata căutată de Iovan Iorgovan în baladă: „Fața-și arăta,/ Fața ca luna”⁴⁹.

Potrivirea magică este sugerată și de o altă variantă a baladei *Soarele și luna*, culeasă în Moldova: „Tu, Ileanî, Cosâmsanî,/ Haidim sî ni logodim,/ C-amândoi ne potrivim/ Și la feți și la pletî./ Tu ai fața arzătoare,/ Eu fața mângâietoare./ Tu ai pletî auriti,/ Eu am pletî strălucite” (Borca – Neamț)⁵⁰. Reflectarea luminii solare în astrul nocturn capătă aici o valoare estetică crescută, principiul luminii unind cele două entități într-o hierogamie spiritualizată. Din această direcție trebuie înțeles portretul din colinda de fată mare: „Roșu soare răsăriare/ Și-n obraz ni-o nimeriare/ Și fața ni-o d-argintare/ Și părul mi-l gălbînare” (Mada – Hunedoara)⁵¹. Antropomorfizarea ipostazei lunare (chipul argintiu cu aura aurie a pletelor) este, după Octavian Buhociu, „o întrupare a lunii pline”, frumusețea fetei simbolizând „creșterea vieții, fertilitatea însăși”⁵². Legătura cu soarele devine rituală în gestul de asemenea încărcat antropomorfic de a pregăti dar de nuntă chiar astrului suprem: aflată în leagănul de mătase, fata coase „Și cămașa soarelui./ Soarele bine-a dăruit” (Sâmbăta-de-Sus – Făgăraș)⁵³.

Fetele nubile urmează o evoluție paralelă cu cea a lunii și, atunci când astrul este în creștere, fac descântece de dragoste pentru a se completa și ele cu cel ales. „Prin Bucovina, luna nouă, ca și stelele, este trimisă în vrăji, ca să aducă ursita celui ce nu mai poate aștepta: «Lună, lună,/ Vârgolună,/ Tu ești mândră și frumoasă,/ Tu ești a nopții crăiasă,/ Tu cai ai,/ Dar frâu n-ai;/ Na-ți brâul meu/ Și fă frâu calului tău»”⁵⁴. Invocarea lunii pentru formarea cuplului constituie, după Silvia Ciubotaru, un „rudiment al cultului lunar”, astrului oferindu-i-se „brâul fetei descântate, baticul sau pletele ei pentru imaginarul bidiviu selenar: «Lunî, lunî, doamnă Bunî,/ Na bgiciuțu di la mini,/ Mânî murgu di sub tini» (Botuș – Suceava); «– Lună, lunișoară,/ Dragă surioară,/ Tu ai cal bun,/ Dar n-ai la dânsu frâu,/ Îți dau brâul meu,/ Pune-l [frâu] la calul tău/ Și du-ti după ursătorul meu»”

⁴⁸ Alexiu Viciu, *Colinde*, p. 127.

⁴⁹ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 491.

⁵⁰ Lucia Berdan, *Balade*, p. 3.

⁵¹ *La luncile soarelui*, p. 165.

⁵² Octavian Buhociu, *op. cit.*, p. 100-101.

⁵³ Traian Herseni, *op. cit.*, p. 284.

⁵⁴ Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 222.

(Lungani - Iași) sau „Sorî, sorî, lunî sorî,/ Na-ț păru neu/ Ca sî faci frâu calului tău” (Ipatele - Iași)⁵⁵.

Ofrande și sacrificiul (simbolizat de părul – depozitar al energiei spirituale) închinat imperativ lunii relevă puntea de comunicare directă a fecioarei cu astrul nopții, devenit tutelar pentru destinul ei. Asociată întinericului, tânăra aflată în procesiunea inițiativă va câștiga filiația directă cu luna prin feminitatea și fertilitatea ei latentă, pentru că astrul „dirijează atât moartea, cât și fecunditatea, drama și inițierea”⁵⁶. Cufundată adânc în energiile primordiale, fecioara poate stăpâni mersul vremii și întârzia apariția luminii. Nevoită să plece după foc înainte să i se trezească frații, fata din basmul *Cu Bogdan* „a legat zorile dă zî în basma și limbile la cocoș’, fata – ca să nu să scoale frații. Ş-a sumes poalile-n brâu, ş-a întins-o la focu ăla acolo” (Fărcașele - Olt)⁵⁷. Puterile ei ordonatoare vor ține diluviul în frâu și vor țese lumea din nou, așa cum luna „«toarce» Timp și «țese» vieți omenești”⁵⁸.

Ipostaza umană a astrului nocturn – fata nubilă – se află în strânsă legătură cu principiul acvatic. „Toate divinitățile lunare păstrează, mai mult sau mai puțin perceptibil, atribute sau funcții acvatice. La unele popoare amerindiene luna sau divinitatea lunară este totodată divinitatea apelor”⁵⁹. Argumente pentru acest ansamblu Lună – Femeie – Ape – Vegetație ne oferă mai ales textele colindelor de fată mare, dar și baladele fantastice și basmele. Legenda 13926, *Dumnezeu nu vinde luna și soarele*, utilizează un text publicat de Elena Niculiță-Voronca, în care se spune că „Soarele este împăratul focului și luna împărăteasa apei”⁶⁰.

Textele rituale intonate în intervalul critic al celor douăsprezece zile dintre ani conțin frecvent imaginea poetică a unui diluviu: „Cetinele, cetinoară,/ *Dragă ler*,/ Cetiu mare a venit/ Și de mare marjini n’are/ Și-mi aduce plăvioare,/ Dar ce fel de plăvioare?/ Tot brazi nalți,/ Molifiți uscați” (Cudalbi – Galați)⁶¹. La nivel stilistic, trecerea din timpul profan în cel sacru, al prezentului mitic, se face prin permutarea faptei de la perfectul compus la acțiuni săvârșite *hic et hunc*. Falia spre evenimentele arhetipale s-a deschis și, sub ochii auditoriului, se dezlanțuie potopul purificator din care o nouă lume va fi creată. Plăvioarele (viitură din lemne și nămol) constituie amestecul principiilor fundamentale (pământ, apă, focul latent în lemne și aerul) și viitura aceasta șterge tot ceea ce s-a perimat prin vecuire. Dinamismul imaginii construit de prezentul indicativ se întărește prin

⁵⁵ Silvia Ciubotaru, *Nunta*, p. 41.

⁵⁶ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 179.

⁵⁷ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 339.

⁵⁸ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 59.

⁵⁹ *Idem*, *Tratat*, p. 159.

⁶⁰ Tony Brill, *op. cit.*, p. 131.

⁶¹ *Poezia obiceirilor*, p. 179.

interogația ce conduce la descrierea *mythos*-ului, adevărat stimulent poetic de vizualizare a diluviului. Ne aflăm deja în inima sacrului a cărui poveste devine scenariul inițiativ însuși: în clipa dintâi a lumii, pe apele cosmogonice apare înotând o pereche fabuloasă, bourul negru și fata de măritat, care nu numai că îl strunește prin vorbă și vers, dar își mai și pregătește zestrea pentru ceremonialul nupțial. Acvaticul constituie, așadar, domeniul distinct al inițierii, catalizatorul forțelor creatoare ale neofitului – fecioară.

Sintagma recurentă în texte a mării mari, fără margini, are o amplitudine hiperbolică, ce acoperă întreg planul orizontal al lumii. Axa adâncimii vine însă și ea să completeze revărsarea de ape premergătoare genezei: „Marea-i marea-i, mării n-are;/ *Leri domnesc*/ Da' di-adâncă niși potrivă” (Dubău – Transnistria)⁶². Fără limite spațiale și fără fund, apa aceasta pare exact acea *fons et origo* în care Mircea Eliade vede „matricea tuturor posibilităților de existență”⁶³. Aliterația și asonanța din sintagma mării fără capăt augmentează la nivel auditiv senzația imensității, atmosfera de incantație creată făcând din însuși textul colindei unul cu aparență sacră. În balada *Ardiu – Crăișor* I(30), toposul mării fără maluri este ulterior diluviului, pentru că are în centru insula *omphalos*: „Marea-mi estă mare,/ Marea mării n-are!/ 'Ntr-al mijloc de mare/ Ostrov că-mi era” (Grabovița – Serbia)⁶⁴. Infinitul de ape este aici ordonat, fiindcă are un nucleu din care va emerge întreaga lume. Opoziția prezentului indicativ, prin care existența apelor eterne este instaurată, cu imperfectul situații ostrovului, implică raportul modificabil dintre amorf și creație. Insula a fost ridicată în timpuri mitice în centrul apelor veșnice ale neantului, dar ea ține doar de timpul sacru în care omul nu poate zăbovi în afara contextului ritual. Apele germinatoare *sunt*, creația trebuie regăsită și reiterată.

Ipostaza autohtonă a lui *axis mundi* nu lipsește din nici un tablou apocaliptic: „Vine marea cât de mare,/ *Malin, malin verde*!/ Da de mare țărături n-are./ Dar în undă ce mi-aduce?/ Duce lini și malini” (Ilteu – Banat)⁶⁵, „*Cetinele, cetioară dragă*!/ Pruntu-i mic, marea-i venită,/ Dar plavie ce mi-aduce?/ Tot brazi mari, molifi verzi” (Coconi – Ilfov)⁶⁶, „Marea de mare,/ *Lerului*,/ Marjine n'are,/ Marea de mare ce a venit,/ Dar în ea ce mi-ș aduce?/ Doi brazi nalți și'ncetoșați” (Limanscoe – Odesa)⁶⁷, „Vine marea cât de mare,/ *Lino mălino verde*!/ Da de mare țărături n-are,/ Dar în undă ce ni-aduce?/ Aduce pini/

⁶² *Colinde din Transnistria*, p. 147.

⁶³ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 183.

⁶⁴ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 438.

⁶⁵ *La luncile soarelui*, p. 181.

⁶⁶ Petru Caraman, *Literatură*, p. 50.

⁶⁷ *Poezia obiceiturilor*, p. 178.

Și cu tulpini;/ Pintră pini și pintră brazi” (Valea Lupului – Hunedoara)⁶⁸. Apele revărsate ce pregătesc reiterarea genezei au smuls brazi, mălini (regionalism pentru același arbore), molizi și pini, toți reprezentări românești ale axei vegetale ce susține lumea. *Tabula rasa* instituită la nivel cosmic este echivalentă morții inițiatice care stabilește teritoriul spiritual defrișat de semne ale trecerii, teritoriu „pe care vor fi înscrise revelațiile succesive destinate formării unui om nou”⁶⁹.

Alte imagini ale diluviului, mai puțin dramatice căci apele se află deja sub puterea fetei, înfățișează averse masive într-un univers ordonat – cel al luncilor sau livezilor, în contrast cu tărâmul nediferențiat anterior: „*Lino melino, meloi melino!* Acolo-n josu mai în josu/ La luncile soarelui,/ Grele ploi că și-or ploiatu/ De luncile-or năruiatu” (Mada – Hunedoara)⁷⁰. Perfectul compus al verbelor predicative și localizarea topografică solară indică aici ieșirea din momentul critic al distrugerii necesare, când lumea a început deja să se formeze. „Vântu’ bate și-l spoeste,/ Ploaia-l plouă și-l sfârșește;/ Mai din jos și mai la vale,/ Acolo este-o livadă./ Pă livadă apă merje” (Ghiderim – Transnistria)⁷¹. Ipostaze utile social ale lui *axis mundi*, pomii din livadă, stau drepti printre apele care se scurg, pentru că în mijlocul lor se află fata care coase.

Creația desăvârșită în urma lustrației prin apă este valorificată de principiul feminin: „*La luncile soarelui,/ Flori dalbe de măr!* La fântâna corbului,/ Grele ploi că au plouat/ Luncile mi le-au spălat;/ Apoi soare-au răsărit/ Flori frumoase-au înflorit./ Fetele cum auziră/ După flori se pogorâră./ Le rupea și le-alegea,/ Luncile le sărăcea:/ Cele mari cu brațurile,/ Cele mici mai puținile” (Călinești – Maramureș)⁷². Ocupație inițiatcă feminină, culesul plantelor constituie un semnal al intrării în statutul marital și pe dealul cu flori fetele vor fi la rândul lor alese de feciori. Geneza s-a încheiat și, odată cu ea, inițierea tinerelor. Gestul culegerii florilor devine astfel consacrat, el se săvârșește în urma unui proces de selecție bazat pe cunoaștere magică: „*La luncile soarelui/ Grele ploi că au ploiatu,/ De luncile s-au spălatu;/ Roșu soare a răsăritu,/ De luncile-or înflorit;/ De galbene-s gălbinoare,/ De vânte-s mohorâte./ Feciori fete-au d-oblicitu,/ Tot alegu-mi și-mi culegu*” (Blandiana – Hunedoara)⁷³. Predominarea perfectului compus, aflat în contrast cu prezentul prin care se descriu florile, sugerează situarea într-un timp profan, dar unul puternic încărcat de vitalitate și fecunditate, dovadă fiind soarele roșu abia ieșit din genuni și vegetația abundentă.

⁶⁸ *La luncile soarelui*, p. 179.

⁶⁹ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 11-12.

⁷⁰ *La luncile soarelui*, p. 165.

⁷¹ *Colinde din Transnistria*, p. 74.

⁷² *La luncile soarelui*, p. 170.

⁷³ *Ibidem*, p. 167.

Într-atât de specifică este această activitate a fetelor, încât, într-o colindă culeasă din Hunedoara, ea se îndeplinește sub semnul nocturnului, definitoriu pentru procesiunile inițiatice și pentru feminitate: „Feciorița d-acișă,/ Hai lerum, flori dalbe gi măr!! Ea gi noapte să scula,/ Da gi lucru ce lucra?/ Ea pă cap să peria/ Și casa ș-o mătura,/ Apă-n casă ș-aducea,/ Varga-n mână d-apuca,/ Pă vârguță ș-o lua/ Până-n câmpu cu flori dalbe./ Dac-acolo agiungea,/ Șecea gios și hoginea,/ Flori alege, flori culege,/ Flori vânăce, mohorce” (Dobra)⁷⁴. Timpul imperfect al relatării poetice și insistența pe gesturile aparent prozaice de dinaintea plecării pe câmpul cu flori, marcate de culoarea spectrală a trecerii (albul), construiesc clar un ceremonial mitic, care nu este cuprins în durată. Schimbarea perspectivei temporale, de la imperfectul durativ la prezentul mitic, marchează cu precizie ruptura de nivel ontologic, provocată de gestul ritual al culegerii.

Metafora florală pentru fata de măritat, întâlnită în orațiile de nuntă integrează tânăra până la identitate în lumea inflorescențelor: „Grele ploi că mi-or ploiatu/ Rouriță romaniță/ Lunci dalbe o năroiă/ Pân noroi flori or crescute./ Dar la flori cine-mi șădea?/ O rujiță, fată dalbă” (Zam – Hunedoara)⁷⁵. Imaginea plantelor crescute din noroiul genezei conține într-o sinteză maximă toate trăsăturile fundamentale ale inițierii feminine: teluric, acvatic (lichidul amniotic al cosmosului), puritate, diafan, fecunditate.

Același cadru inițiat, în contextul recoltării plantelor, apare în balada *Fata și cucul* I(5): „Foaie izmă creață,/ Joi de dimineață,/ Pe rouă, pe ceață/ Și pe negureață,/ Măre, mi-a plecat/ Și s-a depărtat/ Departe de sat/ Trei surori/ La flori,/ Să se-nflorărească,/ Să se-mpodobească,/ Ca să-nveselească./ Foaie de năut,/ Dumnezeu n-a vrut,/ Și-a dat ploaie-n vânt/ Și le-a rătăcit” (Priboieni – Argeș)⁷⁶, „Verde dă trei flori,/ Joi, în sărbători,/ Trei surori la flori,/ Joi dă dimineață,/ Pă rouă, pă ceață,/ Iele mi-au plecat/ Și mi-au mânecat” (Corabia – Olt)⁷⁷. Trăsăturile contextului mitic se păstrează, planul teluric și cel ceresc nu se diferențiază, fiind unite de diferitele forme de consistență ale apei începuturilor: rouă, ceață. Culesul florilor în spațiul sacru, „departe de sat”, va avea o corespondență în microcosmosul vegetal îngrijit de fata de măritat în grădina ei, după cum ne-o arată colindele tip *Peștele și mreaja fetei* III, 50.

Drumul pe firul apei nu ne îndepărtează deloc de cultul lunar, ba chiar, pe măsură ce vom analiza atributele acvatice ale inițierii feminine, mai multe implicații vor trimite la „crăiasa nopții”. „Bogată în germen, [apa] fecundează pământul, animalele, femeia. Receptacul al tuturor latențelor, prin excelență

⁷⁴ Petru Caraman, *Literatură*, p. 52.

⁷⁵ *La luncile soarelui*, p. 167.

⁷⁶ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 303.

⁷⁷ *Idem*, *Cântece*, p. 21.

fluidă, suport al devenirii universale, apa este comparată sau de-a dreptul asimilată lunii. Ritmurile lunare și acvatice sunt orchestrate de același destin: ele fac să apară și să dispară periodic toate formele, ele dau universalei devenirii o structură ciclică. Încă din preistorie, ansamblul Apă – Lună – Femeie era intuit ca un circuit antropocosmic al fecundității⁷⁸.

Este astfel așteptată imaginea fecioarei în mijlocul potopului regenerativ: „Printre brazi, printre mălini/ Înnoată-ș, înnoată bohor negru./ Înnoată-ș, înnoată,/ În coarne-ș poartă,/ Dar ce anume'n coarne-ș poartă?/ Legănel de arjintel/ Dar în leagăn cine șede?/ Șede (numele) cea frumoasă” (Limanscoe – Odesa)⁷⁹. Fata se află într-un leagăn de argint, imagine somptuoasă a statutului ei superior; în plus față de conotațiile magice ale leagănului, metalul alb trimite din nou la cultul lunar: „argintul este principiu pasiv, feminin, lunar, apos, rece”⁸⁰, fiind asociat cu divinitățile selenare⁸¹.

Apariția perechii insolite prin apele ieșite din matcă creează sugestia stăpânirii stihilor prin traversarea înotând. Glasul fetei și țesutul în mijlocul leagănului (el însuși o formă de legare) vor supune în totalitate forțele haotice ale începutului. Bourul are cel mai frecvent o cromatică htoniană: „Malin, malin, bouș niegru,/ El 'mi 'noată, 'n coarni poartă,/ Poartă 'un leagăn di mătasă.” (Zozuleni – Transnistria)⁸², „Printre brazi printre molivi/ Mi-au tunatu un bohor negru/ Dar de înalte coarne își poartă/ Poartă un leagăn cine șade” (Porumbacul-de-Sus – Sibiu)⁸³, „Bour negru tot înnoată,/ 'Noată-ș, noată-ș, coarne poartă,/ Da'ntre coarne ce-ș mai poartă?/ Leagăn verde de mătase” (Tudora – Suvorov)⁸⁴. În acord cu ochii negri ai fecioarei, dar și cu bidiviul ei ce trebuie împlânzit, tot în colinde, „negrul reamintește și de adâncimile abisale, *genunile oceanice*”, motiv pentru care zeului Neptun i se jertfeau tauri negri⁸⁵.

Negrul exprimă de asemenea virtutea psihopompă a animalului, intersecția celor două tipuri de imaginar, al inițierii și al *marii treceri*, fiind deja demonstrată. Petru Caraman a observat că între colindele de fată mare, aflate în discuție, și cele „de moartă” există o similitudine a scenariului: „pe marea revărsată înnoată un cerb sau un bour între ale cărui coarne, într-un leagăn de mătase, șade moarta și coase: «Sta Mița, răposata,/ Și cosea și se bocea»”. Explicația pe care o găsește reputatul etnolog este bazată pe transferul ulterior de

⁷⁸ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 184.

⁷⁹ *Poezia obicejurilor*, p. 178.

⁸⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 139.

⁸¹ Hans Biedermann, *op. cit.*, vol. I, p. 33.

⁸² *Colinde din Transnistria*, p. 82.

⁸³ Traian Herseni, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁴ *Poezia obicejurilor*, p. 177.

⁸⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 337.

semnificație de la apele începutului la apele ce despart lumea viilor de cea a morților⁸⁶. Funcția psihopompă a bourului este analizată și de Octavian Buhociu⁸⁷ și aceasta vine mai ales din faptul că animalele lunare pot transcende cele două lumi, căci în imaginarul uman noaptea are drept corespondent ontologic moartea. Izomorfismul *mormânt – leagăn*, cu multe implicații inițiatice emergente din simbolistica funerară, a fost semnalat de Gilbert Durand⁸⁸.

Accentul în descrierea bourului cade pe coarnele sale, suport cu încărcătură mitică pentru leagănul feminin. „Coarnele bovinelor sunt simbolul direct al «coarnelor» semilunii, morfologie semantică ce se consolidează prin izomorfismul cu coasa sau secera Timpului Cronos, instrument de mutilare, simbol al mutilării lunii care e semiluna, «pătrarul» de lună”⁸⁹. Atributul selenar al bourului se conjugă cu puterea lui acvatică: „Luna comandă asupra apelor și ploilor și distribuie fecunditatea universală; coarnele taurului au fost asimilate de timpuriu cu crescentul lunar”⁹⁰.

Înotul bourului negru se conturează astfel ca o hierofanie, prezentul verbelor predicative indicând fără ezitare un timp sacru revărsat. Statutul divin al animalului condus de fecioară are implicații marine într-o colindă în care i se cere bourului să asigure condițiile atmosferice pentru navigarea unui vas de tonaj mic: „– Bour negru, ’noată lin,/ Nu bea apă și bea vin/ Și mergi cu caicul lin/ Și-nțeleje din cuvinte/ Și ține cârma-nainte;/ Și-nțeleje din cuvânt/ Și ține caicu-n vânt,/ Că apele mi-ai tulburat/ Și vadurile mi-ai stricat” (Tudora – Suvorov)⁹¹. Porunca adresată indică și o ofrandă prin închinarea vinului. Puterea „genezico-aurică” (Mircea Eliade) trebuie strunită magic de fata nubilă, fiindcă forțele pluviale sunt distructive, rup vaduri și inundă spațiul ordonat.

Tot în colindele tip *Leagăn de mătase* IV, 80, ca și în cele de mai sus, bourul se dezvăluie drept sursa potopului ciclic: „Su’ poală de măgureli,/ Olerui, domnule!/ Frumos doarme bou negru./ Bou negru se sculară/ Și din coarne flușturară,/ De rouă se scuturară/ Ș-apucară cam la vale,/ Cam la vale, cam la deal./ Rupse malu, rupse dealuri,/ Rupsei grădini îngrădite/ Cu flori dalbe-mpodobite” (Rucăr – Argeș)⁹². S-a observat despre acest text că surprinde trezirea din starea de non-manifestare a cornutei mitice, fapt ce instaurează starea precosmogonică⁹³. Regresul materiei sub puterea bourului este însă în directă legătură cu

⁸⁶ Petru Caraman, *Colindatul*, p. 133-134.

⁸⁷ Octavian Buhociu, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁸ Vezi Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 293.

⁸⁹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 98.

⁹⁰ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 96.

⁹¹ *Poezia obiceiurilor*, p. 177.

⁹² *La luncile soarelui*, p. 175-176.

⁹³ Andrei Oișteanu, *Ordine și haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*. Ediție ilustrată, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 306.

feminitatea supusă procesului inițiativ. Traseul viiturii, construit printr-o acumulare hiperbolică a descrierii, are ca destinație tocmai grădina cu flori a fecioarei – semnal al statutului tranzitoriu la nivel ontologic. Agresiunea asupra simbolului tradițional al feminității nubile (stratul cu flori) va fi înfăptuită și de un alt animal acvatic: peștele de mare. Spiritualizare a mutilării necesare trecerii într-un stadiu superior, distrugerea grădinii constituie momentul de criză al procesului inițiativ. Finalul colindei citate revine la imaginea leagănului dintre coarnele bourului în care coase fata de măritat, imaginea cristalizată oferind cel din urmă argument necesar că diluviul este orchestrat de tânără. „Întocmai cum fazele lunare comandă ceremoniile de inițiere – când neofitul «moare» ca să «învie» din nou –, tot astfel Luna se află în strânsă legătură cu inundațiile și potopul, care anihilează vechea umanitate și pregătesc apariția unei umanități noi”⁹⁴. Așa cum flăcăul intrupează o ipostază solară și biruie întunericul precosmogonic figurat de fiare, fecioara – succedaneu lunar dirijează ritmul universal al înnoirii periodice. Condensul matinal cu încărcătură magică pare, într-o colindă din Mlăceni, Vâlcea, efectul stării intermediare a cerbului, între viață și non-manifestare: „Zace-m’, zace-acel tretin./ Dacă zace, boală-ș’ face./ Zăcu az’ și zăcu mâni./ Pân’ poimâne-n prânzul mare./ El atunci să scula,/ Să scula, să scutura-ră/ Den raoa de miez de noapte./ Dintr-a lui scuturătoare/ Râu repede se pornea./ Repede pe lespedeoară./ Dar de mare, margini n-are”⁹⁵. Zăcutul animalului cu simbol solar implică regresul materiei, al cărei punct *terminus* comandă diluviul. Cele trei zile de suferință corespund etapei de izolare a fecioarei, similitudinea fiind încurajată de ivirea celor doi ca pereche magică, odată cu potopul.

Absența invocării directe a principiului acvatic nu afectează raportul în care se găsește fecioara cu animalul – divinitate, grădina de flori și toposul leagănului dintre coarne păstrând construcția poetică în aceeași sferă simbolică: „Acolo susu, mai din susu,/ Hai Leroi, ler Doamne!! Est-un strat de busuioc/ Cu cărare pe mijloc./ Da cărarea cine-o face?/ Face-o, face-o boul sur,/ Cu copite potcovite,/ Cu coarnele într-aurite./ Dar în coarne ce mi-și poartă?/ Poartă-un leagăn de mătasă./ Da-n leagăn cine-i culcat?/ Ana fata de-mpărat./ – Scoală, Ano, nu dormi,/ Că doar de-asăară ți-a fi!/ Că de când ai adurmit,/ Florile te-au năpădit:/ Și pe gură, și pe nas,/ Și pe dalbu-ți de obraz,/ Și prin sân ți s-au băgat./ Scoală, fată de-mpărat!” (Broșteni – Brașov)⁹⁶. Regresul în formele originare are aici forma somnului greu, motiv întâlnit mai ales în basme și care a fost interpretat drept semn al contagiunii cu neantul. Mai mult, acoperirea chipului (caracterizat de paloarea specifică ființelor ce transgresează lumile) este un simbol și o marcă

⁹⁴ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 201-202.

⁹⁵ *Colindatul*, p. 96.

⁹⁶ *La luncile soarelui*, p. 175.

a întoarcerii spirituale în momentul zero al creației, când natura prolifera nestăvilită. Vegetația cotropitoare (în mijlocul căreia doarme fiara în colindele de fecior) nu reprezintă haosul, ci prima fază a creației, cea a nediferențierii definită de forța germinativă înainte de ordonare. Erotismul diafan (sexualitatea constituie una din revelațiile ce au loc în timpul inițierii) este și el în stare latentă, asemenea materiei.

Situarea în planul înalt, culoarea în tonuri de gri a bourului (indiciu de atemporalitate) și coarnele aurii trimit aici la o ipostază uraniană, specifică boilor care trag soarele pe cer. Ființă solară, de asemenea, Sur Vultur, din basmul cules de D. Stăncescu, sugerează aceeași vechime primordială, a unei ființe martore la geneză. O colindă foarte apropiată ca formă, culeasă însă în Priponești de Jos, Galați, conturează și mai expresiv planul astral în care somnul inițiativ provoacă fecunditatea lumii: „Sus, mai sus, mai sus de soare,/ Printre stele lucitoare,/ Ești-un strat di busuioc”⁹⁷. Apar și în acest text coarnele aurite, dovadă a faptului că bourul e „fără distincție solar sau lunar”⁹⁸. Colindele de fată mare oferă însă un număr covârșitor de argumente pentru simbolistica selenară a cornutei. În plan real se înregistrează o corespondență a funcției inițiatice a cornutei, vizibilă în practica „împănăturii boului”, investigată în Pădureni, Cluj: „actanții sunt fetele de măritat, aflate, deci, într-un moment decisiv al vieții, al căror rol este de a captura animalul pentru a dovedi îndemânare și forță necesară trecerii într-o altă categorie cu o mai mare responsabilitate socială”⁹⁹. Colindele transferă scenariul capturării într-un plan mitic, în care țesutul și cântecul substituie forța fizică. În cadrul practicii din Gherla, fetele de măritat încercau să supună prin apucarea de coarne un bou aflat sub influență bahică, iar similitudinea nu se limitează doar la importanța coarnelor în ritual: „După ce boul «era stăpânit» de o fată «se băga în grajd să se liniștească» prin acțiunea unui descântec la care se foloseau nouă cărbuni «stânși în cana cu apa n’e-cepută»”¹⁰⁰. Funcția de incantație a adresării fetei din colindă are, așadar, un suport real în obiceiul calendaristic de fertilitate, în care capacitatea magică a fecioarei primea recunoașterea comunității.

Peste ipostaza de zeităte atmosferică a bourului s-a suprapus cerbul, imaginea nucleu fiind identică: „Printre brazi, printre molifi/ Înnoată, înnoată, cerb-o înnoată,/ Coarne-și poartă;/ De vârful cornițlor,/ Leagăn verde de mătase,/ Dar în leagăn cine șade?/ Șade Ioana, d-ochi-și negri” (Coconi – Ilfov)¹⁰¹. Mihai Coman explică această mutație printr-o interferență „a două straturi diferite de

⁹⁷ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 92.

⁹⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 98.

⁹⁹ Felicia Chifor, *Un ritual de fertilitate și de inițiere în zona Gherla*, în „Acta Musei Porolissensis”, XIV-XV, Zalău, 1990-1991, p. 587.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 586.

¹⁰¹ Petru Caraman, *Literatură*, p. 50.

civilizație: aceea a vânătorilor și aceea a societăților de păstori și agricultori”¹⁰². Cerbul ține evident de îndeletnicirea virilă a vânătorii, iar prezența lui în bestiarul inițierii feminine este redusă. Bourul cu fecioara în coarne reprezintă un arhetip universal, un exemplu în acest sens fiind răpirea Europei de către Zeus tauromorf¹⁰³. Limba veche dezvăluie însă sursa acestei coincidențe simbolice prin semnificația dublă a cuvântului *bou*, ce desemna atât animalul domestic, cât și cerbul.

Atunci când cadrul nu este de sfârșit de lume prin apă, tânăra se află foarte aproape de tărâmul acvatic, în colindele tip *Vămeșoaica* III, 49: „Pe mare privește,/ De-o corăbioară/ Mică, gălbioară” (Titești – Argeș)¹⁰⁴. Fata de măritat coase într-un pat amplu la rădăcina unui copac și are în câmpul vizual domeniul marin: „Pă mare-mi privește,/ Departe-mi zărește,/ Departe pe mare,/ Neagră corăbioară,/ Neagră și smolită,/ De prunturi trântită,/ De valuri bătută” (Grădiștea – Ialomița)¹⁰⁵. Ocupația cu încărcătură mitică a cusutului se desfășoară, așadar, nu în pântecul Gaiei, cum am văzut în basmul din Scheiu de Sus, Dâmbovița, ci în apropierea apelor increatului, pentru a transforma virtualitatea existenței în destine reale, de factură pozitivă.

Instanțe inițiate cu ocean dublu, înspre sacru și înspre profan, colindătorii sunt văzuți și ei ca oameni ai mării de către fata de măritat: „Pe mare privește/ De-o corăbioară/ Mică, gălbioară./ Și’n ea cine-mi vine?/ Vin neguțatori./ Nu-s neguțatori,/ Ci-s colindători,/ Ce-mi vin colindând,/ De (cutare) întrebând” (Titești – Argeș)¹⁰⁶. Sosirea de pe ape a colindătorilor ține, în același timp, de capacitatea lor de a aduce mană la casele unde sunt primiți și de viziunea feminină, definită de principiul acvatic. Femeinitatea în ipostaza supremă, reprezentată de Elena Cosângeana din basmul *Arghir Crăișor cel mai pedepsit cu dor*, își are lăcașul în inima domeniului acvatic. Protagonistul o regăsește „în vadu mării” și se oprește pentru odihnă la cișmeaua ei (Fălcoi – Olt)¹⁰⁷. Fecioara din basmul *Trandafir* (AT 425) este sfătuită de Sfânta Duminică, odată ajunsă pe tărâmul soțului cu atribute miraculoase, să stea la fântâna din fața palatului și să-și arate obiectele năzdrăvane primite¹⁰⁸. Canalul de comunicare între lumile fabuloase constituie, prin implicațiile apei vii, un hotar benefic, capabil să securizeze transgresarea spațiilor ontologice. Aflată în inima sacrului, fata (sau

¹⁰² Mihai Coman, *Izvoare*, p. 110.

¹⁰³ Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 306.

¹⁰⁴ Tudor Pamfile, *Crăciunul*, p. 92.

¹⁰⁵ Petru Caraman, *Literatură*, p. 8.

¹⁰⁶ Tudor Pamfile, *Crăciunul*, p. 92.

¹⁰⁷ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 79.

¹⁰⁸ Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 242.

Arghir) se pune la adăpost de invazia maleficului prin păstrarea apropierii de lichidul *apotropaion* și elixir.

Vecinătatea cu marea creează contextul agresiunii monstrului acvatic asupra microcosmosului feminin în colindele tip *Peștele și mreaja fetei* III, 50: „*Leroi Leo!!* Maria, ochi negri,/ Munca-i d-astă vară,/ Muncă ce-a muncit?/ Grădin-a făcut,/ Flori și-a presădit,/ Flori și-a altoit,/ Flori din toate flori,/ Mai mult busuioc/ Decât siminoc,/ Mai mult rozmarin/ Decât calofir./ *Leroi leo!* Cel pește de mare,/ Din mare că sare,/ În grădină-i intră/ Florile îi paște;/ Câte paște,/ Paști,/ Mai multe dăraște” (București)¹⁰⁹. Imaginarul poetic intră în corespondență cu lumea realului și atacul vizează tocmai statutul de nubilă, fiindcă straturile de flori influențează în mentalul tradițional șansele unei căsătorii fericite. „La casele unde sunt așteptați pețitorii, se plantează tot felul de flori, cum ar fi mușcata, busuiocul, brebenocul (...). Norocul la flori, ca și grija deosebită pentru grădinița din fața casei sunt socotite de bun augur pentru căsătoritul fetelor la vreme”¹¹⁰.

Timul invaziei distructive pare a fi autumnal, când este sezonul nunților. Dacă grădinaritul cu simbolistică nupțială este definit de perioada încheiată, concretizată gramatical în perfectul compus al indicativului, agresiunea este vie, în desfășurare. Saltul din profan în sacru este concomitent cu cel al peștelui de dincolo de gardul ce servește ca delimitare magică a lumii ordonate: „*Cel pește din mare/ Din mare-a eșit,/ Gardul a sărit,/ Florile-a păscut,/ Rău le-a tăvălit*” (Utkonosovca – Odesa)¹¹¹.

Florile atent crescute sunt distruse mai mult prin lipsa unei valorificări de orice tip: „Cel pește din mare/ Sare din mare-afară,/ 'N grădina cu flori,/ Flori ce le pășteară/ Și nu le pășteară,/ Rău le tăvăleară” (Ciocănești – Ialomița)¹¹². Prezentul acțiunii în *illo tempore* este urmat de un imperfect indicativ arhaic, fapt ce adâncește evenimentele în imemorial, arhetipal. Scara pe care coborâm în inima sacralului se parcurge dinspre profanul închis prin trecere al perfectului compus, spre prezentul fără durată și imperfectul rememorării faptelor exemplare. Proba prin care trece fecioara se apropie, prin caracterul critic al pierderii, de eroismul specific inițierii masculine, dat fiind că ea va captura ipostaza piscicolă a haosului invaziv. Scena se aseamănă cu raptul fructelor din pomul vieții, de asemenea irosite în momentul lor cel mai prielnic, după cum o arată basmele fantastice. Peștele devine astfel un preopinent mitic: „La colț de

¹⁰⁹ *La luncile soarelui*, p. 91-92.

¹¹⁰ Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 38.

¹¹¹ *Poezia obiceiurilor*, p. 175.

¹¹² Petru Caraman, *Literatură*, p. 10.

grădină./ Fetița frumoasă/ La flori nu plivește,/ Nu le poate crește/ D-un dușman de pește” (Carol I – Constanța)¹¹³.

O acțiune similară la nivel simbolic înfăptuiesc pretenții la mâna fecioarei, însă aici gestul se încarcă cu semnificații ceremoniale postliminare inițierii: „-Scoală, (numele), fii dormită./ Că flăcăii au venit-u./ În grădină au intrat-u./ Florile că ți-au luat-u!” (Novoseliscoe – Odesa)¹¹⁴. Fata încheie somnul prin care coboară la rădăcina cosmogoniei și se contaminează de fertilitatea începuturilor, iar pețitorii ei doresc să îi schimbe statutul într-unul de tânără soție, prin anihilarea simbolului nubil. Peștele de mare a provocat-o să-și apere feminitatea creatoare, flăcăii veniți să o ceară speră să fie aleși de tânăra consacrată. Să nu uităm totuși că funcția principală a colindelor laice este augurală și puterea cuvântului ritual rostit în momentul magic corespunzător vizează instaurarea unei realități „perfecte”. Urările din textul folcloric întemeiază o lume în timp ce o descriu, de aceea fetele de măritat își așteptau cu grijă colindătorii, pentru a parcurge traseul inițiativ simultan cu colinda și pentru a ajunge să fie pește de „împărați”.

Dominanta acvatică și simbolul nubil al florilor se întâlnesc circular în declarația fetei înseși: „-Nu sînt fată, nici nevastă./ Nici de sus nu sînt pîcată:/ Dar sînt floare după mare./ Adusă-n corăbioară” (Bogdănești – Argeș)¹¹⁵. Dacă în conăcăriia de la nuntă floarea din grădină care se ofilește în așteptarea iubirii este expresia totemică a feminității casnice, diafană, sintagma „floare după mare” aduce conotația fecundității acvatice, punctul de maximă convergență între ape și femeie constituindu-l capacitatea ei de a crea într-un mediu lichid misterios o nouă lume. „În numeroase mitologii nașterea e parcă instaurată de elementul acvatic. Lângă un râu se naște Mithra, într-un râu renaște Moise, în Iordan renaște Hristos”¹¹⁶.

Fata însăși are parte de o renaștere simbolică prin imersiunea în apa lustrală, în basmele fantastice. Cea mai transparentă expresie a rupeii de nivel existențial în acest sens o conține basmul *Cele trei fete de popă cari s-au măritat după un zmeu*, cules în Blaj. Eroina urmează sfăturile celor captivi la curtea zmeului și îi fură acestuia puterea fabuloasă, localizată în trei peri din cap. Odată ucisă bestia, Samfira cere ca răsplată: „- D-apoi să-mi faceți un copârșeu și să-mi dați calea pre apă la vale! Pentru că nu departe de curțile zmeului era o apă mare și poate că tocma Mureșul”¹¹⁷. Figurarea morții în sicriul – barcă și revenirea în planul cosmic au ca finalitate găsirea alesului, desigur, un fiu de împărat, care o

¹¹³ Nic. Densușianu, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁴ *Poezia obiceiurilor*, p. 192.

¹¹⁵ *La luncile soarelui*, p. 166.

¹¹⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 279.

¹¹⁷ Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 191.

va lua de soție. Firul apei mari curge dinspre infernal spre universul ordonat, alimentându-l cu energii în formă primară ce au nevoie de un cosmocrator pentru a fi îmblânzite. Încercarea povestitorului de a crea senzația familiarului – apa dintre lumi poate fi chiar Mureșul – este un simptom al imaginarului arhaic, și anume absența unei „rupturi existențiale pentru român între lumea de aici și lumea de dincolo, între vremea de acum și veșnicie”; pentru el există „numai vamă adică poartă de trecere”¹¹⁸. De aici decurge complexitatea și varietatea modalităților prin care eroii tradiționali ajung Dincolo și rescriu lumea sub auspiciile pozitive ale începutului mitic.

Tot o moarte a formei primare și o consacrare prin apă parcurge eroina tip Alba ca Zăpada din basmul *Oglinda fermecată* (AT 709). Frumusețea ei excepțională constituie pretextul pentru mutilarea inițiativă (marcarea definitivă a ființei). Cu ochii scoși, fata este aruncată de mama ei de pe un povârniș într-un torent și reușește să se salveze prinzându-se de o salcie¹¹⁹. „Contactul cu apa comportă totdeauna o regenerare: pe de o parte, pentru că disoluția este urmată de o «nouă naștere», pe de altă parte, pentru că imersiunea fertilizează și amplifică potențialul vieții”¹²⁰. Dezagregarea identității consumate a copilăriei este, în acest basm, figurată de două ori: o dată prin căderea în adâncuri (imagine a coborârii în infern), apoi prin „înghițirea” de către apele fierbând de energie, similare cu cele ale genezei. Renașterea care mărește potențialul vital este în mod fundamental mijlocită de un arbore considerat sacru în mentalul românesc: salcia.

Botezul încheie și desăvârșește procesul inițiativ prin capacitatea lui de a anula formele superficiale de existență și de a recrea viața. În basmul *Pomul raiului, puia cântător, bobul mărgăritar*, cules în Fărcașele, Olt, protagonistul (mezina ce promise să-i nască prințului copii cu embleme astrale) este îngropată de vie și ținută astfel până ce fiii ei cresc și demonstrează îndeplinirea făgăduielii. Aceasta implică necesitatea ca descendenții ei, de asemenea marcați de statutul superior, să atingă vârsta inițierii – atât durează șederea în adâncuri a Persephonei românești: „A dat ordin și s-a dus de-a dezgropat-o. Dom’le, dacă fost nevinovată, a scos-o cu viață, cu suflet în ea. Decât oasele care mai rezista și sufletu care mai bătea în ea. Ș-a-nceput... A botezat-o din nou, a scăldat-o, a spălat-o, treaba lor”¹²¹.

Saltul în noua condiție de inițiată este simbolizat prin curățirea trupului de țesuturile perisabile și refacerea lor sub puterea regeneratoare a apei vii baptismale. Osatura „nu reprezintă o moarte statică, o stare definitivă, ci o moarte

¹¹⁸ Mircea Vulcănescu, *op. cit.*, p. 108.

¹¹⁹ Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 123.

¹²⁰ Mircea Eliade, *Imagini*, p. 187-188.

¹²¹ I. Oprea, *op. cit.*, vol. I, p. 226.

dinamică (...) vestitoare și instrument al unei noi forme de viață. Scheletul, cu surâsul lui ironic și cu alura lui gânditoare, simbolizează cunoașterea celui care a trecut pragul necunoscutului, pătrunzând prin moarte taina tărâmului de dincolo”¹²². El este reacoperit prin botezul care acordă recunoașterea totală a ființei inițiate și de aceea textul insistă asupra cufundării în apa eternului reînceput cu trei sinonime parțiale. Motivul curățării oaselor de carne mai poate fi întâlnit în cadrul tiparului inițiat al înghițirii de către un monstru. Balada *Șarpele I*(7) dezvăluie un erou care a stat în gura șarpelui până la dizolvarea țesuturilor și, odată scos din infern, oasele lui albe vor fi învelite cu veșminte de mătase, semnificare transparentă a condiției superioare dobândite.

Alte implicații acvatice țin de diferitele forme în care apa se manifestă și este prezentă în procesul inițiat. Într-o colindă tip *Leagăn de mătase* IV, 80D, metafora negată aduce sugestia pluvială și anticipează prin simbolizarea leagănului natura dezlănțuită în diluviul deja cunoscut: „Colea-n sus, pă lângă cer,/ Cetenule, cetinoară, dragule!/ E un negru dă norel;/ Nu e negru dă norel,/ Și-i mândru legănel” (Boteni – Argeș)¹²³. Fata de măritat se află în planul înalt, încărcat de sacralitate și, dând senzația că stă pe un nor de furtună, devine ea însăși o divinitate atmosferică. Starea ei este de izolare, specifică ritualului inițiat, fiindcă, la chemarea flăcăului, ea răspunde: „–Nu poț dragă ca să ies,/ Că mi-e sânul plin de flori/ Și gātu de gălbiori”¹²⁴. Vegetația luxuriantă în directă conexiune cu feminitatea fecundă și podoabele opulente devin semne votive în acest context. Consacrarea fecioarei se transfigurează în ținuta ei excepțională, despre care am vorbit la început.

Nouri par și pețitorii fetei demne de măritiş: „Vin doi nourași de sus,/ *Volerunda lerului Domnului*./ Cu veste și cu răspuns,/ Voleranda lerului Domnului/ Și nu-s nourași din sus/ Și-s pețitori la matale./ Și nu vin ca să te vadă/ Și vine ca să te ieie./ Să te ducă peste munți/ La părinți necunoscuți” (Țepu – Galați)¹²⁵. Descinderea din planul uranian arată că și flăcăii au parcurs ceremonialul inițiat, colindele de flăcău oferind numeroase exemple ale venirii triumfale de sus, ca indiciu de eroizare. Trăsăturile inițierii masculine se păstrează și în textele adresate fetelor mari, coerența mentalului arhaic fiind deja demonstrată. Într-o colindă din Grădiștea, Ialomîța, fata care coase darurile de nuntă într-un leagăn își vede perechea sosind dinspre est, flăcăul fiind, după cum știm, ipostaza umană a soarelui: „Când ochi negri își d-aruncară/ Di-ncotro soare

¹²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 139.

¹²³ *La luncile soarelui*, p. 176.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 177.

¹²⁵ Tudor Pamfile, *Crăciunul*, p. 88.

răsare./ Pe poale de iezerel/ Vede-și un sol de mari boieri./ Și nu-i stol de mari boieri./ Și e... (cutare), tânăr, călare/ P-un cal vânat dat în spume”¹²⁶.

Revenind la textul ceremonial din Țepu, Galați, trebuie să remarcăm că prezentul indicativ nu mai reprezintă timpul sacru al faptelor arhetipale, ci are mai degrabă o încărcătură augurală. Colindătorii doresc fetei ca alaiul de pețitori din care ea să-l aleagă pe cel mai mândru să vină acum, fără nici o întârziere. Viitorul ar îndepărta prin puterea cuvântului ritual, atât de puternic în timpul *intermezzo*-ului cosmic, evenimentul dorit de tânăra. Prezentul instaurează în mijlocul profanului realitatea dorită nu numai de fata ce a îndurat procesul inițiat, ci și de comunitatea arhaică, pentru care orice neîndeplinire a traseului existențial devenit cutumă constituie un grav dezechilibru.

O altă colindă de fată mare pune în scena lirică ipostaza acvatică – eterică a turnei de oi și statutul de soră a soarelui pentru fecioara vizată: „Colo-n jos, mai jos./ Nu știu ceață-i, o verdeță?!/ Ba, zo, ceea că nu-i ceață./ Ce-i turma lui Dumnezeu-/ Pecurariu-i Sfântu Soare/ Cu soru-sa cea mai mare./ Soru-sa cea mai mare./ Soru-sa din grai grăia:/ –Dă, frate, turma-ncoace/ Că grei nori de ploaie-ș vin./ – Ba, zo aceea că nu-s nori./ Că-ți vin ție pețitori” (Ciubanca – Transilvania)¹²⁷. Devine astfel clar că transfigurarea pețitorilor în nori ține de unghiul de reflectare al fetei și nu de aspectul flăcăilor, care știm, au o natură uraniană. În acest mod vede fecioara etapa următoare din viața ei: pe de o parte, ca exteriorizare a naturii proprii, pe de altă parte, ca simbol al fertilității ei viitoare. Ipostaza meteorologică a zmeului pare astfel în acord cu dimensiunea fecundității provocate de apă: „când dodată se pomeniră că vine un nor cu fulgere și tunete. Până să se adăpostească de ploaie, un vârtej luă fata, se făcu nevăzut și o duse la casa zmeului, întoarsă cu gura spre prăpăstii”¹²⁸. Imposibilitatea de a părăsi lăcașul infernal indică începutul etapei de izolare a fetei smulsă din profan printr-un fenomen în acord cu ființa sa.

Conștientizarea schimbării din viața sa provoacă plânsul fetei de măritat, care devine omolog revărsării apelor: „Nu știu, coase ori descoase/ Lăcrămioare pe față varsă” (Purcari – Suvorov)¹²⁹. Ca și plânsul materiei aflată la început, lacrimile ei marchează efortul prin care se ivește creația. Ființa îi este absorbită în procesul de repunere de la capăt a lumii și acordul dintre destinul universului cu cel personal este holomorfic și total. Teama de mutația existențială este îndepărtată prin promisiunea pețitorului de a-i recunoaște statutul

¹²⁶ Petru Caraman, *Literatură*, p. 47.

¹²⁷ Nic. Densușianu, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁸ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 38.

¹²⁹ *Poezia obiceiturilor*, p. 182.

superior: „–Taci (numele fetei), nu mai plânje./ Că nu te iau să-mi fii roabă./ Te iau doamnă curților./ Stăpâna argaților!” (Olănești – Suvorov)¹³⁰.

Valoarea magică a plânsului este revelată de gestul nobil al colectării lacrimilor: „Dar nu știu, coase ori descoase./ Dar la lacrimi știu că varsă/ Și le varsă ntr'un stacan./ Le stropește sub divan” (Lazo – Orhei)¹³¹. Aruncarea lacrimilor pe pământul de sub patul mitic al fecioarei este de natură să contamineze o dată în plus universul cu fecunditate. Gestul stropirii amintește de ritualul botezului, similar la nivel simbolic cu potopul¹³². Consubstanțială cu luna, apele și vegetația, fata de măritat devine ea însăși sursa vitală prin care se actualizează Creația. O explicație erotizantă a plânsului cosmogonic se află într-o colindă din Sorocii, Basarabia: „Nu știu, coase ori descoase./ Lăcrămioare știu că varsă/ Și le varsă n păhărele/ Și le toarnă n sân la pele./ Ca să-i treacă de-a mea jele”¹³³. Dimensiunea mitică nu dispare nici aici, izomorfismul femeie – pământ sugerând ploaia aducătoare de belșug în trupul gliei, sub efectul hierogamiei Cer – Terra, al cărei model căsătoria îl reface¹³⁴.

Odată indus diluviul și ființa consubstanțială cu energiile primare supusă, noua creație trebuie consfințită printr-o jertfă de natură totemică. „Nimic nu poate dura dacă nu este «animat», dacă nu este «înzestrat» printr-un sacrificiu care a avut loc la întemeierea Lumii”. Tiamat, Ymir, Pan'ku, Purusa sunt tot atâtea exemple din cosmogoniile arhaice care confirmă validitatea actului construcției prin repetarea sacrificiului divin¹³⁵. Ridicarea unui edificiu constituie un argument în acest sens, microcosmosul instaurat dizolvându-se dacă locul pe care se sprijină nu primește birul mai mult sau mai puțin spiritualizat.

În colinda *Peștele și mreața fetei* III, 50 tocmai animalul capturat devine maestru inițiator și explică fecioarei etapele ritualului sacrificial: „– Ce mă chinuiești/ Și-mi stai de privești?/ Vino de mă ia./ Căci cu carnea mea./ Nunta ți-oi nunti/ Ș-o vei polei;/ Iară capul meu/ Pune-l-vei boltiță./ Boltiță-n porțiță./ Despre grădiniță” (București)¹³⁶. Cuminecarea din animalul acvatic prins prin abilitatea feminină a legării și împletirii acoperă trei paliere simbolice: cel al nunții, când întreaga comunitate se infuzează cu puterile fecunde ale fiarei din adâncuri, palierul locuinței – replică securizată a universului și cel al ieșirii spre cercul mai larg al gospodăriei, unde contactul cu forțele malefice poate avea loc.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 194.

¹³¹ *Ibidem*, p. 198.

¹³² Mircea Eliade, *Imagini*, p. 188.

¹³³ *Poezia obiceiurilor*, p. 198.

¹³⁴ Vezi Mircea Eliade, *Mitul*, p. 28.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 26.

¹³⁶ *La luncile soarelui*, p. 93.

„Emblemă a apei”, peștele este pătruns de „forța sacră a abisului”, el „distribuie ploaia, umiditatea, inundațiile, controlând astfel fecunditatea lumii”¹³⁷. Iată de ce tocmai această apariție zoomorfă a energiilor neantului trebuie capturată și sacrificată de fata aflată sub zodia acvaticului. Moment final al procesiunii inițiatice, nunta devine triumful forțelor ordonatoare puse în mișcare de repetarea gesturilor arhetipale când ceasul trecerii este repornit. „Toate sacrificiile sunt săvârșite în același moment mitic al începutului; prin paradoxul ritului, timpul profan și durata sunt suspendate”¹³⁸. Colindele în care animalul învins este jertfit insistă pe momentul ospățului ritual pentru că el justifică întregul efort al coborârii pe axa timpului. Ritualul inițiatice nu mai este din acest punct individual, ci are menirea de a regenera întreaga comunitate. Nunta reprezintă exact „cazul de comuniune rituală, când e vorba ca omul clanului să revigoreze principiul mistic ce viețuiește în el”¹³⁹. Craniul peștelui concentrează întreaga lui forță magică și, așezat deasupra porții, el securizează ieșirea din cercul protejat al gospodăriei. Pe lângă funcția comensalității rituale și cea a sacrificiului întemeietor, peștele primește valoare apotropaică. Tot ceea ce zăcea în fiara invazivă a fost reconfigurat social. Esențial apare faptul că textul poetic trece de la timpul verbal al prezentului indicativ, folosit să redea lucrul fetei la mreața iscusită și atacul peștelui în grădina ei cu flori, la viitorul prin care indicațiile rituale sunt transmise neofitului. Toate actele vor fi săvârșite în timpul profan, reînscriserea în durata percepută tripartit arătând finalul și victoria în procesul inițiatice. Posibilitatea de a privi către următoarea etapă existențială aparține ființei sacre cu acces la desfășurarea totală a timpului.

În alte colinde se invocă direct împărtășirea comunității din fiara capturată de fată: „Din cârnița lui/ Nuntă și-au făcut,/ Din pelița lui/ Pahare-au făcut;/ Beau boeri cu ele,/ Beau și fericesc/ Și cu scumpe daruri o dăruesc:/ Cu luna, cu stele/ Și cu mărgăritare/ Și c-un bun voinice!” (Utconosovca – Odesa)¹⁴⁰. Ridicată în grup la un rang uman superior, obștea face o ofrandă cosmică eroinei, ca efect al re-ordonării lumii. Planul uranian este urmat de cel mineral și abia apoi de perechea așteptată. Astral, teluric, uman, cele trei niveluri ale percepției ontologice au fost regenerate magic.

Un alt animal puternic legat de principiul acvatic devine „masa mare” a nunții ce repetă hierofania cer – pământ: „Bourel, din carnea ta/ Mari boeri c-or ospăta;/ Bourel, din coarnele tale/ Face-aș mândre păhărele,/ Ș-aș bea la masă cu ele!” (Tudora – Suvorov)¹⁴¹. Transformate din suport al leagănului fetei în

¹³⁷ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 198.

¹³⁸ *Idem*, *Mitul*, p. 39.

¹³⁹ Roger Cailliois, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁰ *Poezia obiceiurilor*, p. 175.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 177-178.

recipiente comensuale, coarnele implică „un procedeu de anexiune a puterii prin luarea în stăpânire magică a obiectelor simbolice. Cornul, osul frontal cu coarnele bovidului sau cervidului constituie trofeu, adică exaltare și însușire a forței”¹⁴². Sacrificarea bourului are o funcție cosmogonică în mithraicism, o transsubstanțializare a acestei viziuni fiind tocmai convertirea cornutei într-o gospodărie mitică: „Buhor, capul ți-or tăia./ Buhor din carnea ta/ Ridica-s-ar nunți cu ea./ Buhor din pelceaua ta/ Șindrili-s-ar curți cu ea./ Buhor din coarnele tale/ Face-aș dalbe păhărele./ S-or cinsti boieri cu ele/ Rar, mai rar la zile mari” (Dobrogea)¹⁴³.

Locuind în pielea (învelirea neofitului în aceasta este practică în multe inițieri din lume) și în oasele animalului, cum se întâmplă în colinda dulfului de mare, se realizează transferul magic prin contagiune, tinerii devin animalul mitic însuși iar unirea lor ia contur arhetipal. În locuința aceasta O. Buhociu vede o prelungire a leagănului de mătase, continuare ce își găsește argumentul în credința totemică. Paharele sau copitele din care se bea dau „sănătate, putere și chiar frumusețe, căci fiarele codrului sunt considerate cele mai «evolute» ființe pe scara animală”¹⁴⁴.

Într-o colindă din Zozuleni, Râbnița divinitatea păgână a Crăciunului primește podoabe din carnea animalului arhetipal: „Da’ș din carnea ta ș’or faci?/ Or fașe-o iururi lu’ Ajun-u./ Masă mari lu’ Crășun-u./ Da’ din cornu’ tău ș’om fașe?/ ’Om fașe uși la curți domniești-u./ Curți domniești, împărătești-u./ Da’ din chielea ta ș’om fașe?/ ’Om fașe curăli la șăli”¹⁴⁵. Sărbătoarea ce deschide seria celor douăsprezece zile ale timpului primordial actualizat primește din trupul uriașului cosmogonic toate energiile fecunde. Celelalte două etape ale înnoirii sub puterea bourului *tumans* vizează universul ordonat al gospodăriilor ajunse pe treapta de sus a bunătății și dimensiunea propriu-zis umană. Cureaua din pielea cornutei se așază ca un brâu magic, dându-i omului sănătate fără fisură și forța acțiunilor, întocmai cum gestul așezării unui snop de grâu la mijloc în timpul secerișului protejează țăranul de dureri și boală. „Transfuzia” energiilor creatoare se face prin contact direct cu principiul magic.

Suprapus simbolisticii bourului, cerbul din acest tip de colindă devine și el materia din care emerge lumea: „Cerbeo, cu oasele tale/ Mândre case-or mătăcea./ Cerbeo, cu chelceaua ta/ Mândre case-or învelea./ Cerbeo, cu unghiile tale/ Mândre pahare-or făcea./ Vin la masă cu ele-or bea” (Coconi – Ilfov)¹⁴⁶.

¹⁴² Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 175.

¹⁴³ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁴ Octavian Buhociu, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁵ *Colinde din Transnistria*, p. 83.

¹⁴⁶ Petru Caraman, *Literatură*, p. 45-46.

Sacrificiul este aici îndeplinit de frații fetei din leagăn, legătura dintre principiul masculin și cerb fiind foarte amplu exemplificată de colindele de fecior.

O jertfă totemică răsturnată, ce amintește de orațiile de nuntă unde mireasa ia forma ciutei, sugerează într-o colindă din Oprea, Făgăraș. Colindătorii transformați în vânători (inițiați ai forței virile) cer fetei colindate un sacrificiu care afectează pozitiv comunitatea: „Nu te fată spăimântară/ Nu ți-om cere dașă mult,/ Făr-d-unghiile și coamele/ Că le cere doamna noastră,/ Prin dunghii să strecurăm./ Prin coame să măsurăm,/ Mari boieri să ospătăm”¹⁴⁷. Urmărirea ciutei fără splină în colindele de fecior și conăcăriile intonate la nuntă decodează transformarea vânatului în fată de măritat prin legătura totemică dintre cele două ipostaze. Orațiile de nuntă dezvăluie limpede filiația: „Și să găsi alți vânători/ Mai recunoscători,/ Și zise că-i urmă de căprioară,/ Să-i fie chiar împăratului/ De soțioară!” (Coșula – Botoșani)¹⁴⁸. Specia lirică intimă a cântecului de leagăn oferă un indiciu neașteptat pentru configurarea traseului inițiat, anticipând augural transferul magic dinspre sălbatic spre uman: „Nani, nani, pușor,/ Dragu mami, drag ficior./ Că tu când îi crești mari,/ Ti-i duci la vânătoari,/ Ș-ii vâna o căprioară/ S-o aduci la mama noră,/ Nani, nani puu mami!” (Drăgoiești – Suceava)¹⁴⁹. Fie că animalul asimilat forțelor regeneratoare ale apei este sacrificat, fie că însăși fata în forma dublurii sale magice constituie o ofrandă, lumea beneficiază de energiile purificatoare acvatice în modul cel mai direct posibil: prin împărțășanie și contact magic.

Implicațiile profunde ale cultului lunar și ale principiului acvatic vor fi prelungite și augmentate de alte segmente ale inițierii feminine. Valoarea magică a leagănului în care dominantă statică este recunoscută se conjugă cu acțiunile subsumate legării: fata coase, chindisește, țese daruri de nuntă. Mai mult, recludziunea ei are o dominantă auditivă excepțională, cântecul știut de fecioară putând opri apele din revărsare și tulbura împărății.

Recludziunea – formă a morții inițiatice

Apropierea critică a momentului inițiatice este marcată de necesitatea îndepărtării fecioarei din planul cotidian, concretizată fie prin închiderea într-un turn ce îi reduce dramatic accesul la lumină, fie prin alungarea de acasă și rățăcirea în pădurea misterelor. Raportul pe care se situează acest dublu scenariu împarte evoluția inițiatcă între staticul izolării și dinamicul căutării infernului, între orizontalitatea staționării (mai vizibilă în simbolul argelei, ori al gropii

¹⁴⁷ Traian Herseni, *op. cit.*, p. 136-137.

¹⁴⁸ Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 239.

¹⁴⁹ Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, Mg. 363, I, 35, culegător Viorel Bârleanu.

pentru țesut) și verticalitatea accesului la sacru. Cel dintâi mod al ieșirii din mediul social este implicit morții inițiatică, ca etapă cathartică pentru fata ce va pătrunde în mit, iar cel de-al doilea survine în urma unei repudieri. Doar prima îndepărtare va face obiectul analizei din acest subcapitol, urmând ca dinamica inițierii feminine să fie pusă în relație cu maternitatea fabuloasă.

Natura fetei este incertă, fiindcă se află între etapa infantilă și cea a tinereii nubile, și asta o face periculoasă pentru comunitate. Mezina (născută a 13-a) provoacă degradarea împărăției, într-un basm din colecția D. Stăncescu. Rele ale contingentului se abat succesiv asupra regatului (lăcuste, epidemii, războaie) pentru a indica amestecul nefast al copilului special în dimensiunea ordinară. Natura ei aparte este anticipată încă de la naștere, frisonul fiind cauzat de întruparea cifrei 13, considerată o „putere generatoare, bună sau rea”, „cheie a unui ansamblu parțial și relativ”¹⁵⁰. Sursa ghinionului este identificată prin poziția nefirească a somnului și astfel mezina va fi alungată din munda: „Toți dormeau ca lumea, dar când ajunse la fata a mai mică se minună: dormea cu genunchii la gură și stărcită să ferească Dumnezeu”¹⁵¹. Poziția fetală, chinuitoare pentru un adult, caracterizează starea de *regresus ad uterum*, necesară pentru evoluția inițiatică. Postura implică un sentiment defensiv, de retragere în dimensiunea germinală, pentru a extrage de acolo energia vitală. Imposibilitatea de a deveni crisalidă în lumea fenomenală și contaminarea acesteia cu forțele involutive creează nevoia imperioasă de a separa, prin neofit, sacral de profan și aceasta va conduce mezina în trecerea rituală.

Cel mai adesea feminitatea în pragul inițierii este asociată cu staticul, reclusiunea și întunericul. V. I. Propp a analizat amănunțit motivul izolării în literatura populară rusă, făcând paralele și cu mentalul tradițional georgian, megrelan și german. Descendența regală pare a fi cea care impune separarea de cei de rând, fiindcă „împăratului» i se atribuie o putere magică asupra naturii, asupra cerului, ploii, oamenilor, vitelor”¹⁵² și ieșirea prințeselor din casă ar cauza calamități naturale. Vârtejurile neguroase sunt însă ipostaze ale monstrului inițiator, zmeul care duce fecioara în sacru. Mai potrivită pare interpretarea cercetătorului rus referitoare la acumularea de puteri magice prin reclusiune, dar această decodare se circumscrie puterilor cosmocratoare ale fecioarei.

Motivația închiderii fecioarei din basm anticipează parcursul inițiatic: „Și, biata, nu putea și ea să iasă din casă să se plimbe, nu putea să se mărite, nimic, din pricina zmeilor, că de cum mai răsărise și ea nițel de se făcuse de măritat, se pomenise cu spurcăciunile la poarta împăratului”¹⁵³, „Și-atâta trei zmei care

¹⁵⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 373.

¹⁵¹ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵² V. I. Propp, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵³ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 208, vezi și p. 58, 95, 181.

bântuia la ele să le fure întotdeauna. El le-a fânuț înainte șaptesprezăce ani într-un geamlăc de sticlă” (Boișoara – Vâlcea)¹⁵⁴. Vârsta fetei este tipic inițiativă, planul sacru îi cunoaște dezvoltarea și vine să își ia ce i se cuvine. Fecioara nu mai aparține planului profan încă din momentul izolării și dispariției ei miraculoasă nu face decât să confirme așteptările tuturor. Teama care duce la măsuri exagerate ascunde, în mod implicit, fecioara de lumina solară: „Acest castel era așa de nalt – de patruzeci și patru de camere. Și toate ușile erau închise, toate erau cu santinelă la fiecare ușă, planton” (Celei – Olt)¹⁵⁵, „a durat un turn mare cu zidurile groase-groase și cu gratii la ferestre cât piciorul omului și dese, și acolo a pus pe domniță de cum s-a mărit nițel”¹⁵⁶, „biata nu știa nici iarba verde a câmpului nici de cântatul privighetoarei în pădure, nici de nimic”¹⁵⁷, „de optăsprezăce de ani n-a văzut razele soarelui, nici măcar grădina lor de flori” (Boișoara – Vâlcea)¹⁵⁸. Interdicția luminii, semnalată de V. I. Propp prin asociere cu tabuul vederii altor persoane, ca precauție specifică izolării¹⁵⁹, este motivată în basm de o protecție a palorii dermice, cu funcție aparent estetică. De fapt, pielea neatinsă de arsura solară ține de închiderea în spirit, deschiderea către lume anulând acest drum introspectiv: „și nu putea s-o țâie-afară, că să topea de soare, atâta de frumoașă era, înnegrea” (Izbiceni – Olt)¹⁶⁰. Prohibiția apare și în balada *Iovan Iorgovan* I(6), unde inițiată a luat deja o formă improprie lumii ordonate, prin șederea în pământ: „Sub stană de piatră,/ La umbră băgată,/ Fată sălbătică,/ La față groaznică:/ Lungi cosițele/ 'I bat călcăiele;/ Și sprâncenele/ I-ajung genele;/ Iar brațele/ 'I ascund țâțele”¹⁶¹. Absorbția în natura genuină s-a făcut la adăpostul pietrei nemodelate de om, și trupul gol evidențiază agregarea totală la statutul nou. Ea are „Față/ Cu albeață,/ De vânt nebătută,/ De om nevăzută”¹⁶² și s-a apropiat de ipostaza selenară prin șederea în întineric: „Fața-și arăta,/ Fața ca luna”¹⁶³. Într-o variantă a baladei din colecția Păsculescu abandonul civilizației este dezvoltat: „Și ea a fugit,/ S-a sălbătecit,/ Prin Cerna a trecut,/ Prin prunduri s-a alivănit,/ Acolo a trăit./ Haine a părăsit,/ Părul i-a crescut,/ Din creștit până-n pământ./ Trupul s-a-nvălit,/ S-a sălbătecit,/ S-a năprăsnicit” (Celei – Olt)¹⁶⁴. Pierderea în lume și mișcarea de rostogolire (semnificația lui *a alivăni*) în spațiul

¹⁵⁴ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 64.

¹⁵⁵ I. Oprea, *op. cit.*, vol. I, p. 315.

¹⁵⁶ D. Stănculescu, *op. cit.*, p. 181.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 95, vezi și p. 58.

¹⁵⁸ Constantin Mohanu, *op. cit.*

¹⁵⁹ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁰ I. Oprea, *op. cit.*, vol. V, p. 168.

¹⁶¹ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 490.

¹⁶² *Ibidem*, p. 491.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 180.

avatic al prundurilor corespunde abolirii ființei istorice, marcată fizic prin creșterea nestăvilită a părului, ca „manifestare a vieții vegetative, instinctive și senzuale”¹⁶⁵. Marcă a puterii spirituale, părul lung este urmarea interdicției inițiatice de a fi tăiat: „a pierde părul înscamnă a pierde puterea”¹⁶⁶. În locul hainelor, trupul se acoperă cu pletele supradimensionate și fecioara ia un aspect bizar, adică se sustrage cenzurii supraindividuale a normei. Fecioara îmbrăcată cu propriul păr trăiește exclusiv la nivel spiritual, asemenea asceților cu plete, sprâncene și bărbii crescute hipertrofice. Într-un basm din Păuleasca, Argeș, modificarea aspectului fizic este subliniată prin contrast cu etapa anterioară inițierii: „Devenise viața ei o sălbăticie. Nu mai era chipu acela frumos și mândru, cum avea ea soarele-n piept și luna-n spate... Aveau aceste semne cerești, dar în schimb, pă fața ei, [pe] care-o avea fină și mândră, crescuse păr la fel ca p-o maimuță”¹⁶⁷. Remarcăm prezența constantă, în cele două specii literare, a lexemului *sălbatic*, ales de instanța narativă pentru descrierea stadiului existențial al fecioarei. Dimensiunea din care face ea parte în timpul reclusiunii ține de regimul neîmblânzit al lumii, o lume pe care o putem descrie doar apofantic: are forțe nestăvilite, energii nedomolite ce clocotesc. Basmul explică agregarea fetei la această lume ca urmare a hranei ingerate (mere pădurețe, urzici, frunze, rădăcini), fapt în deplină consonanță cu practicile magice de asimilare într-o dimensiune sacră. Atunci când eroul nu vrea să rămână pe tărâmul mitic își ia de acasă o turtă impregnată de energiile mamei, fie că este făcută cu laptele ei, fie că ea i-o coace în vatră. Dacă eroul a pornit însă pe un drum punitiv pentru încălcarea unei interdicții, când ajunge în palatul mirific se ospătează liber sub protecția invizibilității sau pur și simplu găsește mese întinse, fără meseni, și se hrănește din bogăția descoperită. Distincția dintre cele două tipuri de hrană a fost sugerată de V. I. Propp: „obișnuindu-se cu mâncarea destinată morților, nou-venitul se obișnuiește definitiv cu lumea lor. De aici decurge și interdicția atingerii acestei mâncări de către cei vii”¹⁶⁸. Opoziția se dezvoltă deci între drumul în infern, pe care eroul știe că trebuie să îl parcurgă, și drumul în sus, către lumea zânelor, unde feciorul vrea să se cuminece din puterile lor.

Revenind la tânăra cu emblema astrală, năpădită acum de pilozitate facială (fața este expresia spiritului), descoperim că aparența ei nu respinge, dimpotrivă, feciorul ales i se adresează cu „fată frumoasă”. Aspectul „ca de maimuță” este superficial (povestitorul subliniază că „tatuajul” minunat se păstrează pe pielea ei) și poate fi lesne abandonat de fata inițiată: „Dom’le, când își ia p-al treilea rând dă

¹⁶⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 43.

¹⁶⁶ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁷ I. Oprea, *op. cit.*, vol. V, p. 65.

¹⁶⁸ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 69.

[h]aine și să-mbracă (...) vedem cum iș' dă tot păru acela după față și când se-mbracă și bate dă două ori dăn palme...¹⁶⁹. Instanța narativă beneficiază de un unghi de observație privilegiat în care dorește să-l prindă și pe receptorul basmului, prin pluralul inclusiv al persoanei întâi. Statutul de neofit în reclusiune apare, așadar, ca act benevol al fetei însemnate, care știe că aspectul păros nu semnifică urățenie, ci profundă activitate spirituală.

Fecunditatea extremă a florei poate fi încadrată în același fenomen benefic al cuminecării din esența vitală în timpul inițierii. Colinda asociază somnul din leagănul magic cu o creștere exagerată a vegetației: „– Scoală, Ano, nu durmi./ Că doar de-asăară ți-a fi!/ Că de când ai adormit/ Florile te-au năpădit:/ Și pe gură și pe nas./ Și pe dalbu-ți de obraz./ Și prin sân ți s-au băgat./ Scoală, fată de-mpărat!” (Broșteni – Brașov)¹⁷⁰. S-a semnalat că „somnul malefic”, simptom al sacrului activ, este proporțional cu o vegetație ce se dezvoltă sufocant¹⁷¹. Dar aici nu avem același haos ce irumpe în colindele tip III, 55, *Leul*, fiindcă florile, iar nu mărâcinii ori iarba sălbatică, pun stăpânire pe trupul fetei. „Solidaritatea mistică dintre femeie și glie”¹⁷² face ca tână să trezească forțele roditoare, fiindcă ea însăși are puterea de a crea. În același timp, nu poate fi neglijată implicația thanatică a leagănului și a acoperirii cu flori, dovedită de cântecele funebre în care apar aceste imagini: „...Scoală, Nicolaie, scoală,/ Scoal dje iăș afară./ Uită-tse șine vine?/ Că vine un șerb mare/ În coarne se avea?/ Leagăn dje mătășă./ Să tse scoată afar djun casă” (Gorj)¹⁷³, „Ca să-ț fași casă d'e măr/ Cu crușuliță d'e păr/ Crușulița o putrăzî/ Flori dalbe t'-or cutrupi” (Hațeg – Hunedoara)¹⁷⁴. Albul reprezintă culoarea de doliu arhaic și recurența acestui determinat în ambele procese ontologice (*mareea trecere* și inițierea) uniformizează procesul de mutație ontologică. Reîntoarcerea în *Terra Genetrix* și reasimilarea la existența vegetală sunt condiții ale evoluției spirituale umane.

„Naramza a frumoasă” din basmul omonim cules de G. Dem. Teodorescu are o legătură directă cu natura, augmentată de semnificația numelui: naramză înseamnă poame¹⁷⁵. Frumusețea excepțională a fecioarei este protejată de elementele primordiale: „Când ieșea ea la plimbare,/ era lucru de mirare:/ nici vântul nu adia./ nici soare nu dogorea,/ părul să nu-i descrețească,/ fața să nu i-o pârlască;/ păsări nu mai ciripeau,/ ape-n cale se opreau/ și cu drag la ea priveau/

¹⁶⁹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 70.

¹⁷⁰ *La luncile soarelui*, p. 175.

¹⁷¹ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 38.

¹⁷² Mircea Eliade, *Arta*, p. 139.

¹⁷³ T. Gălcescu, *Folclor din Gorj*, în *Grai și Suflet*, VII, 1937, p. 268.

¹⁷⁴ Romulus Vuia, *Folclor românesc din Transilvania și Moldova*. Ediție îngrijită de Teofil Teaha, București, Editura „Grai Și Suflet – Cultura Națională”, 2005, p. 94.

¹⁷⁵ C. Sandu-Timoc, *Poezii*, p. 38.

stând pe loc/ ca turta-n foc!”¹⁷⁶. Aceasta este însă faza preliminară a inițierii, ulterior, suferința rituală a Naramzei va face întregul univers să-i jelească alături, de trei ori pe parcursul basmului: „Fiarcele/ se văietau,/ lemnele se-nconvăiau,/ văile/ îmi răsunau,/ petrele/ se despicau/ și codrii/ se cletinau:/ se jelea/ într-un cuvânt/ toată firea/ pe pământ”¹⁷⁷. Lacrimile fecioarei devin mângâitare, ca expresie a funcției magice îndeplinite de durerea ei, care este consubstanțială cu plânsul lumii epuizate de fertilitate. Revenind la imaginea somnului creator de flori hiperbolice, considerăm prin urmare că nu o ipostază a sufocării datorate sacralui monstros se dezvăluie în colinda de fată mare, ci o imagine a fecundității extreme, specifică momentului dintâi al genezei, când natura prolifera nestăvilită. Somnul catalizează adâncirea în spirit, iar colindătorii care somează fata să revină în lumea profană reprezintă martorii activi ai inițierii: „– Scoală, (cutare), nu dormi./ Că de-asăară doar ți-a fi./ Că de când ai adormit,/ Iarba toată te-a’ngrădit,/ Florile te-au năpădit/ Și pe gură și pe nas/ Și pe dalbul tău obraz,/ Și prin sân ți s’au băgat./ Scoală fată de’mpărat” (Lipnic – Republica Moldova)¹⁷⁸. Fecioara și-a îndeplinit parcursul mitic și a adus în contingent fertilitatea (sub simbolul specific al nubiității feminine) ca promisiune metaforică a pruncilor pe care îi va avea. Jocul timpurilor verbale este contrapunctic; imperativul invitației apare de patru ori (o dată viitorul popular *ți-a fi* impune fetei limita) și tot de atâtea ori perfectul compus surprinde căderea instantanee în timp a vegetației revigorate de „fata de împărat”. Sintagma amintește de ipostaza mirelui din orațiile de nuntă, și el fiu de împărat, fiindcă reprezintă perechea cu puteri mitice complementare fecioarei. La nivel pragmatic, dacă facem legătura cu grădina emblematică a fetei de măritat, florile minunate crescute parcă din chiar trupul ei spun pețitorilor că pot veni, fiindcă tânăra știe să cultive inflorescențe deosebite. Vegetația și viața însăși au nevoie de fecioară să readucă din imemorial puterea de a rodi, fiindcă doar femeia cunoaște taina germinării. La nivel social, doar fata care este vrednică să facă florile să crească frumos și să folosească puterea lor tămăduitoare și magică merită să treacă în etapa superioară a familiei proprii. Fecioara care poate face prunci de aur va fi întotdeauna soția fiului de împărat, membrii cuplului nou format fiind ipostaze umane ale divinităților vegetaționale. Dacă Urmă Galbână face să crească flori solare pe drumul parcurs de el, fecioara izolată în sacru este îmbrățișată de flori mirifice, ca expresie a opoziției dinamic – static. Folcloristica a văduvit eroul de capacitatea nativă de a avea însușiri supranaturale, accentuând rolul majoritar al ajutoarelor năzdrăvane¹⁷⁹. Dar tinerii aleși au prefigurate de la naștere puterile revitalizante, sub forma metaforică a

¹⁷⁶ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 42.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 164-165.

¹⁷⁸ *Poezia obiceiuilor*, p. 181.

¹⁷⁹ Vezi Nicolae Roșianu, *op. cit.*, p. 26.

indiciilor vegetale (plantele înșămânțate pe drumul feciorului, în acord cu funcția principiului masculin, semnele din naștere, pe pielea eroilor și a eroinelor, printre care se găsește și spicul de grâu). Puterile reale se dobândesc abia în timpul inițierii, care nu ar conține ritul ajutorării neofitului, dacă acesta nu ar putea valorifica abilitatea primită. În cursul inițierii, fata doarme în leagănul sustras din profan și capătă darul magic al fertilității contagioase. Starea de somn este caracteristică dominantei statice a inițierii feminine și tocmai ea deschide poarta spre sacrul depozitar de puteri germinatoare. Practica inițiativă a culesului de plante¹⁸⁰ trebuie pusă într-o continuitate simbolică cu imaginea grădinii prădate în colindele de fată mare. Orice agresor al acestui spațiu feminin ordonat în sensul cosmogonic devine un exponent al neantului: „Maria, ochi negri,/ Munca-i d-astă vară,/ Muncă ce-a muncit?/ Grădin-a făcut,/ Flori și-a presădit,/ Flori și-a altoit,/ Flori din toate flori,/ Mai mult busuioc/ Decât siminoc,/ Mai mult rozmarin/ Decât calofir./ *Leroi leo*,/ Cel peste de mare,/ Din mare că sare,/ În grădină-i intră/ Florile îi paște;/ Câte paște,/ Paște,/ Mai multe dăraște” (Peceneaga – Tulcea)¹⁸¹. Preferința pentru busuioc și rozmarin marchează statutul marital, multe descănțece de dragoste având ca element catalizator busuiocul, plantă aromatică devenită sacră pentru atributele sale. Spunând că are mai mult busuioc decât siminoc (a cărui funcție este preponderent utilitară, e folosit în industria casnică și în fitoterapie) în grădină, colinda transmite la nivelul limbajului floral dorința fetei de „a se lumi”. În credința populară, rozmarinul plantat lângă casă aduce noroc, opoziția poetică față de utilul calomfir accentuând, din nou, valoarea de omen a grădinii fetei.

Șederea în pământ, ca prefigurare a reclusiunii sepulcrale, apare într-un basm cules de Constantin Mohanu: „Umblând el pân pădure-așa, găsește un bordei, a găsit un bordei acolo făcut în pământ, ș-acolo era o fată, o fată – îi spunea Fata Munților” (Poiana – Vâlcea)¹⁸². Dincolo de așezarea arhaică românească, trebuie subliniate aici valoarea simbolică a rezidenței în pădure și numele fecioarei, ambele semnaland intrarea în sacru. Misterele pădurii sunt lucruri „știute de acasă” pentru ea, mai mult chiar, treptele montane spre uranian îi formează ascendența. Toate aceste înzeestrări vin odată cu intrarea în adâncuri, unde fata ajunge consubstanțială cu ființa lumii. În colecția D. Stăncescu, fata aruncată în beci este acuzată pentru o falsă sarcină cauzată de ingerarea unui șarpe¹⁸³. Fapta abominabilă a surorii pizmașe transformă însă fobia feminină legată de pătrunderea unui șarpe în trup într-o evoluție inițiativă. Pe lângă reclusiunea care o face pe fată de nerecunoscut pentru profan („se făcuse urâtă,

¹⁸⁰ Vezi *Infra* 3.3.3.

¹⁸¹ *La luncile soarelui*, p. 91-92.

¹⁸² Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 242.

¹⁸³ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 148.

slabă, părul îi crescuse ca la o pădureancă, unghiile ca de cal”¹⁸⁴), prințesa dobândește și tainele fertilității: „Șarpele e într-adevăr simbol de fecunditate. Fecunditate totalizatoare și hibridă” care îmbină animalul lunar (feminin) cu virilitatea¹⁸⁵. O ipostază dezvoltată a recluziunii sub pământ este atribuită într-un basm din Bughea de Sus, Argeș, unui fecior ce va avea parte de o răpire cu caracteristici meteorologice, asemenea fetelor nubile. Ursit să fie dus în Munfi-turbați (domeniu al sacralui stâng, după cum ne sugerează determinantul substantival), feciorul va fi supus unei proceduri profilactice lumești. Beciul în care el va fi depus seamănă însă cu un cavou uriaș, mai ales prin ofrandă: „Împăratu tânând minte, a făcut dă nooze și noo dă stânjeni adâncime su palat; cu nooze și noo dă uși; la fieșicare ușă, lacăt. Și-a băga hrană p-un an dă zăle: apă, mâncare, tot ce trebuie la doi, la doo suflete”¹⁸⁶. Ezitarea povestitorului când se referă la destinatarul hranei este revelatorie la nivel ideatic. Nu doi băieți, doi oameni, trebuie să mănânce prinosul, ci două suflete au nevoie să se hrănească în timpul șederii în adâncuri. Obiceiul funebru dovedește că feciorul este mort, cât timp stă în mormântul de sub palat, își pierde trupul perisabil și se purifică pentru incursiunea în sacru. Același scenariu al izolării și comportamentului caracteristic pentru cultul morților este prezent într-un basm din antologia Schott, în care feciorul fără descendență regală este închis în ruinele cetății *albe* și hrănit acolo noaptea de prințesa¹⁸⁷. Cromatica spectrală a efigiilor și închiderea tânărului într-un spațiu al trecutului glorios circumscriu locul caracteristic pentru intrarea în sacru. Fata inițiată, capabilă să dispună de metamorfoza în floare, este ademenită de feciorul de împărat prin blide cu bucate așezate pe masă pe timpul morții, în basmul *Cu Florea*¹⁸⁸. Strategia trimite la credințele funebre, potrivit cărora mâncarea neconsumată la pomeni se lasă peste noapte pe masă pentru sufletul celui invocat. Atât ipostaza de neofit, cât și cea consacrată deschid tinerilor accesul către lumea morților, prin condiția spiritului liber de corporalitate. Același basm conține etapa liminară a inițierii, moartea fetei, pentru care nu se oferă nici o explicație. Mai mult, fecioara își anticipează traseul ontologic și își învață părinții cum să procedeze când zmeii o vor căuta: „fata o fo năzdrăvănă, ie o ș’iut că ce are să pățască tă” (Mara – Maramureș)¹⁸⁹. A fi năzdrăvan semnifică în mentalul arhaic cunoașterea absolută și puterile nelimitate. Anticiparea morții proprii apare și într-un basm din Bughea de Sus, Argeș, în care mireasa își

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁸⁵ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 396.

¹⁸⁶ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 546.

¹⁸⁷ Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 599.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 593.

contrariază soful cu premoniția ei¹⁹⁰, datorată statutului de neofit. Din indicațiile testamentare lăsate de fata pețită de zmei două sunt fundamentale prin semnificațiile înglobate. Mai întâi, fata insistă ca sicriul ei să fie scos printr-o gaură specială făcută prin spargerea unui perete. Valorificând informațiile din lucrarea lui Edward Westermarck, *L'origine et le développement des idées morales*, Ion H. Ciubotaru consideră că „scoaterea cadavrului pe geam sau printr-o altă deschizătură decât pe ușă avea ca scop împiedicarea sufletului să regăsească drumul spre vechea locuință”¹⁹¹. Același basm, intitulat *Floarea de aur*, în colecția D. Stăncescu, conține motivul scoaterii pe fereastră a sicriului unei fete omorâte de strigoi (monstru inițiator în plan ritual), mătușa ei fiind cea care acționează aici în cunoaștere deplină¹⁹². Arhaicitatea acestei practici funebre este incontestabilă, un adevărat relict artistic pentru un fapt folcloric atestat. „În societățile tradiționale, sicriul era scos din casă pe fereastră, nu pe ușă, sau trecut peste gard, sau printr-o spărtură în perete sau tavan”¹⁹³, consideră Antoaneta Olteanu, în urma informațiilor din spațiul slav oferite de A. K. Baiburin. În basmul *Mândra lunei*, pruncul promis diavolului înșelător (o ipostază recentă a monstrului inițiator) este dat de părinți pe fereastră¹⁹⁴, ca semn al trecerii în altă viață, o nouă naștere simbolică, similară practicii de vânzare a copilului bolnav, din cadrul obiceiurilor de naștere. Etapa anterioară, a copilului dependent de mediul matern, nu este reversibilă pentru neofit. Florea știe, de asemenea, că zmeii, bestiile ce întrupează haosul anihilant au capacitatea de a vorbi cu obiectele și părțile componente ale casei, iar zidul nu va fi întrebă. În balada *Voica I (27)* strigoiul care o urmărește pe fată primește ajutor de la singura câniță neîntoarsă cu fundul în sus, ca gest magic de închidere a gurii comunicante cu sacul. Cel de-al doilea aspect al condiției inițiatice, de data aceasta propriu feminității, stă în răspunsul obsesiv la întrebarea zmeilor, „fata e în pământ”, repetat de 10 ori, atât de părinți, cât și de preot și de săteni. Coeziunea femeie-glie conține decodarea pentru răspunsul fix, feminitatea se dospește în consonanță cu ritmurile vegetale și telurice, după arhetipul Demetrei. Însă moartea Florei nu este cea care duce în *lumea fără umbră*, fiindcă locul cerut de înmormântare este la marginea țințirului. Zmeii nu o găsesc acolo, deși morții răspund și ei la întrebările lor. Laterală extremă a cimitirelor este proprie morților nefirești, acolo sunt îngropați copiii nebotezați, sinucigașii, înecații și alte victime

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 565.

¹⁹¹ Ion H. Ciubotaru, *Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova*, București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, 1999, p. 97.

¹⁹² D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 180.

¹⁹³ Antoaneta Olteanu, *Ipostaze ale maleficului în medicina magică*, București, Editura Paideia, 1998, p. 176.

¹⁹⁴ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 274.

ale sfârșitului violent. Recluziunea inițiată este impropriu planului social, în aceeași manieră în care proximitatea cu sufletele mâinate de smulgerea timpurie din lumea albă constituie un pericol. Amestecul celor două dimensiuni are conotații nefaste, și locul destinat neofitului nu poate fi decât printre morții *alifel*. Natura străină de profan a fetei neofit este sugerată limpede într-un basm din Păuleasca, Argeș, în care fata alungată de tatăl cu porniri incestuoase umblă prin lume în chip de mort viu: „un diavol, strigoi ce-o fi, un vampir, că merge mereu c-un coșciug în cap”¹⁹⁵. Cererea fetei însăși este la fel de bizară ca premoniția morții din basmele antologate de Ovidiu Bârlea, dar ea vine, în ambele cazuri, din conștientizarea traseului inițiat: „Vă rog să tăieți aicea cu drujba, să-mi tăiați patru blăni. Faceți-mi un coșciug să pot să-l bag în cap, nu să mă bag în el. Să-l bag așa pe cap în jos. Ș-aicea, zice, -mi lăsați ca un fel de geam de fereastră, să văd eu pă unde merg cu coșciug-u-n cap”¹⁹⁶. Atât „masca” facială a fecioarei din basmul cules în Păuleasa, Argeș, cât și acest „obrazar” lemnos conțin un indiciu al perioadei de recluziune impusă de debutul menstrei (în civilizațiile arhaice), moment existențial pregnant inițiat: „chiar faptul de a fi zărită de cineva era primejdios pentru colectivitate, o căciuliță specială, din piele, cu ciucuri ce cădeau pe fața ei aproape până la piept, o ascundeau de privirile oamenilor chiar și după ce a revenit la starea normală”¹⁹⁷. Iată cum o altă formă artistică sublimată devine un vestigiu istoric al practicilor tradiționale originare, și această direcție interpretativă nu lămurește complet implicațiile imaginii literare în cauză.

Geamul din sicriu trimite la obiceiul investigat de Ion H. Ciubotaru în întreaga Moldovă: „o importanță deosebită prezintă informațiile potrivit cărora corpul *sicriului* este prevăzut cu două sau mai multe *ferestruici*” (subl. aut.)¹⁹⁸. Acesta consideră că „atunci când uzul *căsuțelor* de pe morminte a încetat, atributele acestora s-au transferat asupra sicriilor, deși motivația rituală nu mai exista”¹⁹⁹. Cântecul ritual-ceremonial păstrează, de asemenea, indicii ale înmormântării arhaice: „Roagă-mi-te, roagă./ De șapte zidari./ Șapte meșteri mari./ Zidul să-l zidească/ Și ție să-ți lase/ Șapte ferăstrui./ Șapte zăbrelui./ Pe una să-ți vină/ Colac și lumină;/ Pe una să-ți vină/ Izvoare de apă./ Dorul de la tată;/ Pe una să-ți vină/ Miroase de flori./ De pe la surori./ Pe una să-ți vină/ Spicul grâului./ Cu tot rodul lui;/ Pe una să-ți vină/ Buciumel de vie./ Cu tot rodul lui;/ Pe una să-ți vină/ Raza soarelui/ Cu căldura lui;/ Pe una să-ți vină/

¹⁹⁵ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 63.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 62-63.

¹⁹⁷ A. G. Morice *apud* James George Frazer, *op. cit.*, p. 157.

¹⁹⁸ Ion H. Ciubotaru, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 58.

Vântul cu răcoarea,/ Să te răcorești,/ Să nu putrezești” (Gorj)²⁰⁰. Imaginarul tradițional a construit lumea morților drept copie a celei cunoscute, pe pământ, și de aceea practicile funebre au grijă cu precădere ca *dalbului călător* să nu-i lipsească nimic din ceea ce a avut în viață. Cântecul de priveghi cules de Constantin Brăiloiu meneste mortului darurile rituale (colac, lumânare, apă), pe care le dublează cu ipostaza lor lumească (pâine, soare, vin). Finalul cântecului devine o încercare de oprire a trecerii, prin urarea vântului, considerat în credințele populare o divinitate pe care nu trebuie niciodată să o superi. Textul citat duce până în vremuri memorabile detaliul inițiativ surprins în basmul din Păuleasca, Argeș, și demonstrează, o dată în plus, coincidența simbolică a celor două etape existențiale. În lipsa acestor asocieri, fereastră coșciugului din cap poate fi lesne ignorată, ca având rol utilitar.

Studiul lui Petru Caraman asupra *Porților monumentale ale României*²⁰¹ l-a condus pe Ion H. Ciubotaru la concluzia că originea sicriilor cu ferestre se află în înmormântarea suspendată, pe care o descoperim, de asemenea, în basme: „...o năsalie din mlădițe de brad și saschiu, în care amestecă și flori frumoase, și așezară moarta deasupra”, „...lăsară trupul neînsuflețit și nestrîcat să se legene în aer liber, la umbra frunzișului verde și în cântecul păsărilor pădurii”²⁰². Și în colecția Ion Pop-Reteganul este prezentă o ipostază prețioasă a expunerii aeriene a moartei: un sicriu de aur așezat într-un paltin²⁰³. Iulius Lips a investigat astfel de practici funerare la civilizațiile primitive: „Închinarea la soare, caracteristică populațiilor patriarhale, duce la dezvoltarea obiceiului de a înmormânta morții în vârfurile copacilor sau pe schele anume făcute, pentru ca mortul să se poată bucura cât mai mult de razele binecuvântate ale astrului sfânt. Din această pricină, multe triburi de indieni din America de Nord își înmormântează morții în copaci sau pe schele sprijinite pe crăci înfurcate”²⁰⁴. Cântecul ritual-ceremonial citat mai sus avea grijă ca dispărutul să primească în continuare lumina solară, suflul tângind după tot binele fizic cunoscut. Similitudinile dintre practicile funebre arhaice și scenariul inițiativ dovedesc limpede că statutul neofitului se identifică în mare măsură cu identitatea *dalbului călător*, în imaginarul tradițional românesc. Basmele vin, așadar, să completeze investigațiile de teren cu informații stilizate în filigranul textului, care are avantajul de a fi fost imortalizat când civilizația încă își mai moșea puterile distrugătoare de arhaic.

²⁰⁰ C. Brăiloiu, *Opere*, p. 114.

²⁰¹ Vezi „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, nr. VI, Iași, 2006, p. 21-76.

²⁰² Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 126.

²⁰³ Ion Pop-Reteganul, *Zâna*, p. 190.

²⁰⁴ Iulius E. Lips, *op. cit.*, p. 538.

În basmul *Cu „Păpușica Licăred”* cripta pentru fata de măritat are dimensiunile unci biserici împrejmuite cu ziduri de piatră la fel de înalte precum construcția. Doar fecioara poate pătrunde în interior și separarea ei de părinți are proporțiile inițiatice ale smulgerii din familie, resimțită ca o moarte: „Împinse cât putu împăratul, împinse împărăteasa, mână ră pe vizitiu să bată și să se opintească, dar poarta sta nemișcată ca o stană de piatră. În deșert strigară, în deșert se necăjiră, în deșert plânseră, că nimeni nu-i auzi, decât biata lor fiică, care-și frângea mâinile și se obidea din tot sufletul, văzându-se tam-nisam despărțită de părinți și închisă ca într-un mormânt”²⁰⁵. Naramza, fecioara consubstanțială cu natura, își autoimpune reclusiunea, ca formă a jelierii după pierderea mamei (maternitatea modelează constant traseul inițiatice). Mai mult decât atât, ea șede în camera zăvorâtă, izolată de restul palatului, 40 de zile („vro șase săptămâni”), adică exact timpul necesar agregării la noul statut existențial, de inițiată. Cifra are o puternică încărcătură rituală, ea regăsindu-se în obiceiurile familiale (40 de zile femeia care a născut este periculoasă pentru comunitate și în același timp vulnerabilă, 40 de zile sufletul mortului colindă locurile cunoscute în timpul vieții), dar și în formula tainică a concepției umane (în normele medicale, sarcina are 40 de săptămâni). Perioada purificării prin izolare este încheiată de mama vitregă a Naramzei (maternitatea malefică în plan contingent), care devine un monstru inițiator prin provocarea suferinței inițiatice. Un alt termen ritual caracteristic desăvârșirii este prezent în basmul *Cu Florea*, 3 ani fiind aici necesari transmutației fetei în ipostaza specifică a florii: „Apoi după ce petrece vo tri ai d’e zile, fata i-m pământ. Creșt’c-o flore d’in mormântu feț’ii, mândră flore, da n-o șt’iut-o n’ime că ce fel d’e flore-i” (Mara – Maramureș)²⁰⁶. Floarea de aur din colecția lui D. Stăncescu se ivește după numai trei zile pe mormântul fetei, dar echivalența zi – an – eră este recunoscută. Trei ani stă zidită fata care a născut doi copii de aur, până la confirmarea ei socială²⁰⁷, trei ani trăiește în Pădurea Neagră și fecioara acuzată pe nedrept, după încheierea acestei perioade ea este descoperită de feciorul de împărat, viitorul mire²⁰⁸.

În mod surprinzător, mireasa de pe celălalt tărâm respectă și ea canoanele inițiatice. Într-un basm cules de Ovidiu Bârlea în Racșa, Satu Mare, tărâmul de nicăieri are dimensiunile iadului creștin, iar mama Mămonului (*i.e.* a zmeilor) refuză să își dea fiica cea mai mică (a 101-a) eroului. Pe ea „o bagă-nt-o ladă de fier ș-nouiț acolo așă cu lăcăț, ca nime să n-o poată d’eșk’id’e”²⁰⁹. Fata va fi furată cu tot cu lăcașul ei sechestrator, dar deschiderea cutărului implică o

²⁰⁵ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 124.

²⁰⁶ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 596.

²⁰⁷ Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 121.

²⁰⁸ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 486.

inițiere completă și feciorul, ultimul născut și el, a 101-a oară, trebuie să mai intre o dată în infern după cheia lacătului.

Ieșirea din izolare inițiată se face printr-o răpire rituală, care ia cel mai adesea forma unei manifestări eoliene cu precipitații și descărcări electrice stihiale: „Dar abia făcuseră câțiva pași pe marginea pâraiașului ce șerpuia în vecinătate, când dodată se pomeniră că vine un nor cu fulgere și tunete. Până să se adăpostească de ploaie, un vârtej luă fata, se făcu nevăzut și o duse la casa zmeului, întoarsă cu gura spre prăpăstii”²¹⁰. Brutalitatea cu care se trece din spațiul profan în cel sacru este proprie mutației ontologice, orice legătură afectivă cu mediul familiar fiind astfel anulată. Casa monstrului nu este accesibilă dinspre contingent, ea face legătura cu prăpăstiile, ca domeniu al infernalului în care fecioara trebuie să își facă ucenicia. Florea își cunoaște în amănunt evoluția inițiată și îl previne pe feciorul de împărat că scoaterea în mediul social îi va provoca dispariția. Alesul ei ia însă măsuri lumești împotriva pericolului, asemenea împăratului care pune feciorul după 99 (cifra maximă în mentalul popular) de uși: „N-o vrut a cred’ e. Ș-apăi pun’ e cătunușag pângă tăă curt’ ea lui tă cât’ e două-tri rânduri ș-înarmaț cu mitraliere, cu tăț feliu. – Poț pun’ e – iche – cât îi vrē – zăce – pi tă nu mă ai” (Mara – Maramureș)²¹¹.

Basmul *Cionușotca* îmbină motivul răpirii cu cel al leagănului de mătase, care separă fecioara de pământ: „...cine a venit și i-a furat prima fată și i-a dus-o tomna pă-naltul cerului, într-un leagăn de mătase” (Scheiu de Sus – Dâmbovița)²¹². Prezent cu deosebire în colindele de fată mare, unde se asociază cu magia cusutului și a cântecului, leagănul are aici o funcție rituală similară cu turnul în care sunt închise tinerele nubile. Tabuul atingerii pământului cu piciorul vizează persoanele cu încărcătură numinoasă pozitivă (regele, preotul) sau negativă (bolnavul) și protejează solul de o contaminare nefastă. Interdicția de a atinge pământul „era impusă fetelor nubile, între 12 și 17 ani, în numeroase societăți primitive”²¹³. Ele beneficiază de o sacralitate virtuală prin puterea de a pătrunde în mit, iar transformările fiziologice le conferă o energie impură. Izolarea previne „efectele primejdioase ale unei contaminări magice, împiedicând orice contact dintre un lucru sau o categorie de lucruri în care se consideră că sălășluiește un principiu supranatural”²¹⁴. Traseul inițiat pe verticală face din simbolul primei vârste umane un echivalent al copacului cosmic pe care urcă flăcăul până în sacru.

²¹⁰ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 38.

²¹¹ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 600.

²¹² Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 65.

²¹³ Silvia Ciubotaru, *Pantoful Cenușăreței*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară”, T. XXXIX-XLI, 1999-2001, București, 2003, p. 192.

²¹⁴ Roger Caillouis, *op. cit.*, p. 24.

Recluziunea ia o formă lemnoasă, în basmele în care tatăl își amenință incestuos fiica, clasificate de Lazăr Șăineanu sub numele *Peau-d'Âne*. Viziunea arhaică percepe o echivalență între existența arboricolă și cea umană, mai mult chiar, viața copacului devine un model superlativ pentru trecerea prin lume: „Să trăiești./ Să-mbătrânești/ Ca un măr,/ Ca un păr”. Într-un basm din Fărcașele, Olt, ajutorul miraculos vine de la o entitate integrată dendrolatric. Informatorul dă ulterior date despre „arapul sălbatic”: „Este-un copac vechi, cine știe cum își are scorbura. El sta-n scorbura aia, - acolo. Sta...Nu-l ploua, nu-l ningea”²¹⁵. Din perspectiva simbiozei om – copac, „trunchii vecinici” eminescieni, cu suflute părelnice sub coajă, valorifică aceeași credință arhaică, a retragerii spiritelor tutelare în trupul arborilor seculari. Fecioara care se refugiază în lemn se identifică, așadar, atât cu principiul vegetal, cât și cu strămoșul, ambii constituind depozitare de energii magice, fertile. Omul de lemn în care intră *fata popii a cu stem*²¹⁶ o camuflează integral, existența ei este dovedită uzând același registru specific spiritelor, pe care l-am văzut în basmul *Florea*. Ca și fecioara – floare, ea iese din ipostaza izolantă doar noaptea, pentru a se hrăni. Cea de-a doua circumscriere în dimensiunea arboricolă este o haină de lemn. Menirea ei este să acopere frumusețea și bogăția fetei izgonite, pentru inducerea stării rituale de anulare a identității umane. Un basm din Scheiu de Sus, Dâmbovița, redă, prin antroponimul ales de neofit, abandonul în regnul vegetal: „Și sî roagă fata dă oameni să-i facă un rând de haine dă lemn. O-ntreabă oamenii că cum o cheamă? – Lemnișoara”²¹⁷. Într-o altă variantă a textului, ele indică o ființă străină de hainele încropite din coaja de cireș înspăimântă, ele indică o ființă străină de mundan: „Toată lumea să mira și toată lumea fugea dă ea. Să mira de ce-o vedea-mbrăcată-n lemn”²¹⁸. Lemnișoara pătrunde mai profund în materia lemnoasă printr-o „blocare” rituală într-un trunchi de copac: „Ce zâce? «Ca să nu mă mănânce animalele, eu mă sui acolo sus, în scorbura aia, și stau răzemat-așa, cu picioarele atârnat și stau până dimineața». Pe la doișpe noaptea, a moăit, a luat-o somnu, cum să zâce. Ș-a venit pă scorbura-n jos. Acolo a stat trei zăle și trei nopți’/ și trei d-albe dimineț’/ cât a stat ea în scorbura-acolo”²¹⁹. Timpul desăvârșit al treimii este augmentat de eliberarea în ziua de duminică, când fiul de împărat o descoperă în scorbura și își începe el însuși inițierea. Episodul are o încărcătură sepulcrală, de întoarcere în mormântul crisalidă prin fibra lemnoasă. Sicriele arhaice erau confecționate din trunchiuri de copac tăiate în două și scobite: „Uite m-a trimes boieru cutare să fac un tron,

²¹⁵ Ion Oprea, *op. cit.*, vol. I, p. 228.

²¹⁶ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁷ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 101.

²¹⁸ Ion Oprea, *op. cit.*, vol. V, p. 18.

²¹⁹ *Ibidem*.

c-a murit Chelbea și în alt loc nu e pomenală d-așa copaci gros; d-aia eu îndrăznii de venii să-l dobor p-ăsta”²²⁰ (Chirculești – Ilfov). Lexemul *tron* denu-mește și astăzi sicriul în Moldova și alte zone românești. Indiciile tulburătoare despre moartea inițiată a fecioarei unifică valoarea magică a copacului spirit cu recluziunea thanatică în planul sacru. Prin aparența lemnoasă și cufundarea în trunchiul funerar, Lemnișoara devine inițiată pentru care doar fiul de împărat este demn a-i fi soț. Capacitățile dobândite în această etapă vor induce o maternitate fabuloasă, dar nu în spirit consacrant, ci drept o nouă fază inițiată.

Tărâmul infernal în care fecioara își face ucenicia este populat de zmei sau, într-o ipostază mai apropiată de mundan, de tâlhari. Pasivitatea cu care ea se supune recluziunii are aceeași justificare ca anticiparea morții în basmele culese de Ovidiu Bârlea. Fata conștientizează traseul inițiat și îl îndeplinește după datele rituale: „– Ei, eu sunt fata împăratului cutare, m-a răpit zmeul și m-a adus aici, de e vai de mine ce viață chinuită duc, dar ce să fac? (Mihăilești – Giurgiu)”²²¹. Interogația retorică denotă acceptarea stării de crisalidă, pentru captarea forțelor specifice sacralului și, în același timp, creează la nivel narativ pretextul „salvării” și aducerii în social, ca mireasă aleasă a eroului civilizator. Naramza, fecioara cu nume de rod, deretică pe ascuns în casa zmeilor, ba chiar le pregătește și masa. Surprinsă într-un târziu de mezin, ea devine soră zmeilor, care construiesc pentru ea o casă suspendată, heliotropă²²². Casa solară apare în *Cântecul Lioarei* ca spațiu formator feminin: „Ieste-o casă mare./ Cu ușe pă soare./ Scrisă-n șezătoare/ De noaună fecioare/ Și de fete mari./ Șed în șir și torc./ Și feciorii joc” (Valea-de-Jos – Bihor)²²³. Casa iluminată de astrul diurn apare în momentele *marii treceri*, fie că este, prin moarte, la statutul de inițiat, fie la așezarea din *lumea fără dor*. Șezătoarea a fost analizată ca reminiscență a cetii feminine, obscura inițiere a fetelor găsim aici unele indicii revelatoare, cum este vârsta primirii în șezătoare: „...se intra la aproximativ 13 ani, adică la vârsta fiziologică a pubertății feminine”²²⁴.

În basmul Naramzei, infuzarea cu sacru este totală, fata devine consangvina fiarelor de dincolo de lume, provocând un schimb de energii în dublu sens: ea preia puteri miraculoase de la „frații” săi și, din casa mitică, zmeii sunt „umanizați” de legătura afectivă cu nubiila pământeană. Scenariul inițiat

²²⁰ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 200.

²²¹ *Ibidem*, p. 188.

²²² Vezi G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 168-170.

²²³ Traian Mârza, *Folclor muzical din Bihor*. Schiță monografică, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p. 156.

²²⁴ Monica Brădulescu, *Ceata feminină – încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, nr. 1, București, 1978, p. 44.

apare și în basmul *Mama cea rea*, cules „dincolo de muntele Marmore”²²⁵. Cunoscut mai ales sub numele *Alba ca zăpada*, basmul tip AT 709 are în spațiul românesc o viziune diferită asupra tărâmului sacru. Persephona cea harnică nu întâlnește la noi pitici, ci zmei sau tâlhari, cum este basmul *Oglinda fermecată* din colecția fraților Schott²²⁶. Intrarea în infern este aici evidentă prin sălașul ritual pentru etapa retragerii din lume. Tâlharii locuiesc într-o peșteră, într-o peșteră este închisă și fata care a încălcat interdicția camerei oprite, din basmul *Mama zidită de vie*²²⁷. Recurența acestui spațiu geologic în scenariul inițiativ adâncește simbolistica întoarcerii *ob ovo*: „Grotă e considerată de către folclor drept matrice universală și se înrudește cu marile simboluri ale maturizării și întimității, ca oul, crisalida și mormântul”²²⁸. Fecioara Maria, ca ipostază recentă a maestrului inițiator (într-un basm din antologia Pop-Reteganul o zână scoate fîca frumoasă din planul uman²²⁹), adaugă reclusiunii și tabuul vorbirii. Fata neofit va avea voie să grăiască numai după încheierea suferinței inițiatice, ca semn al penitenței totale. Denumită „interdicția lăudăroșeniei” de către V. I. Propp, tăcerea celui ce a fost în lumea arhetipală protejează taina la care se ajunge în urma unui proces evolutiv. Semnificativ este și numărul entităților din sacru. Zmeii sunt 9, iar tâlharii 12. Spre deosebire de pitici, specifici mitologiei nordice, zmeii au o simbolistică malefică, ei reprezintă dușmanul periodic al creației. Tâlharii pot fi o replică a lor în contingent, atacurile conduse în bande (de ambele grupuri de personaje) apropiindu-i de puterea anihilantă a zmeilor. Atât 9, cât și 12 conțin în sine ideea desăvârșirii, sunt numere complete din punct de vedere ritual. Fecioara „civilizează” prin instituirea ordinii gospodărești și prin legătura de rudenie întreaga dimensiune infernală și pune astfel la adăpost lumea. Cu zmei și tâlhari frați, ea își va face comunitatea să cunoască o perioadă de rodire netulburată, ceea ce reprezintă finalitatea superioară a inițierii tinerilor.

Revenirea în mediul familial are, în balada *Iovan Iorgovan* I(6), forma unei consacrarî potrivită eroilor care au anulat răul: „La mal d-ajungea./ Pe mal s-așeza./ Lume c-o vedea./ În brațe-o lua/ Și-n sat o ducea./ Fata sălbătică./ Mândră și voinică./ Vecini că-ntreba./ Lumea cerceta./ Rude de-și găsea./ Și rude venea./ De mi-o-mbrățișa./ Acas-o lua./ La curți o ducea./ Frumos mi-o scălda./ Frumos mi-o-mbăia./ Cămașe că-i da./ Bine c-o-mbrăca./ Cu haine de fir/ Și de ibrișin./ Cu aur d-ăl bun”²³⁰. Îmbăierea fecioarei scoasă de sub piatra care a protejat-o de lumină are rol ritual postliminar, de

²²⁵ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 146.

²²⁶ Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 124.

²²⁷ *Ibidem*, p. 111.

²²⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 300.

²²⁹ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 198.

²³⁰ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 489-490.

agregare la lumea socială infuzată cu fertilitate prin revenirea fetei sălbatice (*i.e.* care a aflat tainele lumii inaccesibile). Hainele fine, prețioase sunt proprii fetei de împărat din basme, ca ipostază socială supremă. Mătasea apare din nou, ca element al statutului superior, în componența ibrîșinului. Atunci când recluduinea include moartea aflată de comunitate, fata inițiată refuză întoarcerea în planul social, din cauza statutului ei superior: „Dacă mă-ntorc îndărăt la-mpărăția noastră, atunci răde lumea toată dă noi. Ce zîce? Am murit, și-am înviat, sun strigoaică, mănân lumea!”²³¹. Inițierea în care se intră odată cu moartea simbolică trebuie continuată cu traseul ritual, animat de prezența feciorului ales.

Ocupațiile rituale. Torsul și țesutul – valori cosmogonice

În timpul izolării inițiatice fetele dobândesc puteri magice preluate direct din spațiile sacre în care au pătruns. Argeaua, ca așezare tipic feminină, înglobează simbolistica șederii sub pământ (recluduinea departe de lumina solară) cu puterea cosmocratoare a țesutului. Construcția miniaturală, prezentă în balada *Soarele și luna* I(1), este întotdeauna separată de casa familială: „o încăpere construită pe jumătate în pământ, în apropierea pădurii”²³². Pământul, în special adâncitura care adăpostește fata de măritat, trimite la implicații ale renașterii din pântecul lui *Terra Mater*. Revenim astfel la tema înghițirii de către un animal, al cărui interior este al gestației din timpul genezei, căci „șederea neofitului în stomacul animalului ritual este înlocuită cu șederea eroului sau a eroinei într-un cuib”²³³. Fata nu doar stă, ci țese, chindisește ori toarce, are activități magice, cu implicații maritale. Argeaua amintește de casa solară prin amănuntul nefiresc al ferestrelor: „Mi-este-o argelușă/ Mică,/ de sipică,/ Ferestre de sticlă.../Și-acolo că-m’ țese/ Iana Sânziana” (Malu – Ilfov)²³⁴. Într-o variantă culeasă în Pătroaia Vale, Dâmbovița, luminozitatea este sporită de compoziția prețioasă a instalației tradiționale: „Foaie salbă moale,/ P-un buhaz de mare,/ Mie mi se pare/ Ca nouă mărgelă,/ Ca nouă argele,/ Țese Iana-n ele;/ Un război d-argin’/ Ce n-am mai văzut,/ Cu ițe de sârmă,/ Viața ți se curmă”²³⁵. Insula marină readuce în atenție coordonata acvatică immanentă inițierii feminine. Buhazul are nouă argele, toate ale surorii soarelui, ca expresie hiperbolică, totalizantă a abilităților creatoare. Puterile fetei din argea sunt supreme. Ultimul vers citat poate contraria, dacă nu facem legătura cu Ursitoarele, ca model sacru pentru mănuierea firului fatidic. Puternic legate de activitatea lunară, țesutul și

²³¹ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 567.

²³² Ion Taloș, *Gândirea*, p. 11.

²³³ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 284.

²³⁴ Al. I. Amzulescu, *Balada*, p. 147.

²³⁵ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 253.

torsul fac și desfac viața însăși. „Instrumentele și produsele țesutului și torsului simbolizează în mod universal devenirea”²³⁶. M. Eliade observa că fetele, în timpul reclusiunii, învață mai ales torsul și țesutul, obiceiuri care „explică lumea”²³⁷. Toate precauțiile legate de tors implică puterea lui magică: nu este bine să torci noaptea, torcătoarele nu trebuie să se apropie primăvara de stâne ca să nu se strânguleze mieii în pânțelele oilor, iar „pentru femeile unor sate din Basarabia torsul simboliza destinul propriei vieți, fusul încârcat înseamnă viață lungă”²³⁸.

Basmele păstrează coordonatele rituale pentru ocupația feminină. Fiicele izolate ale împăratului „...coseau de nouă ani la o floare p-o basma fără să fi ieșit vreodată din casă, că nu le lăsa tat-său din pricină că știa că zmeii le puseseră gând rău” (Chirculești – Ilfov)²³⁹. Fragmentul adaugă la valoarea magică a cusutului simbolul feminin al basmalei, *chindisite* chiar cu imaginea femininității în plan vegetal. Cei nouă ani de brodat excepțional semnaleză desăvârșirea etapei izolante, care va fi continuată cu raptul ritual și șederea în sacru. Atunci când nu cos în argea sau în turn, fetele în pragul căsătoriei fac o: „...groapă mai adâncă-n bordei acolo și ș-au pus opaietu în mijlocu gropii și cuseau” (Fărcașele – Olt)²⁴⁰. O variantă a acestui basm, culeasă în aceeași localitate, face din cusutul în adâncuri un refugiu necesar pentru continuarea meșteșugului, în timpuri prohibitive de lumină artificială²⁴¹. Momentul acesta, de acumulare maximă a puterilor germinative (și de valorificare a lor prin mănuierea firului), este momentul conștientizării puterilor proprii. Fetele harnice fac acum promisiuni maritale și, dintre ele, numai mezinga poate să aducă pe lume prunci cu însemne astrale. Petru Caraman consideră cusutul drept caracteristică a fetei gospodine, „lucrul cel mai nobil. De cele mai multe ori îl aflăm ca motiv de cadru fără importanță pentru subiectul însuși al colindatului”²⁴². Deși această specie ceremonială asociază preponderent cusutul cu leagănul mitic, o colindă culeasă de Alexiu Viciu surprinde pregătirea darurilor de nuntă în timpul reclusiunii: „După lună, după soare,/ Tot coase și chindisește/ La guleru tată-său./ La șede?/ Da ...ta, fată dalbă./ Tot coase și chindisește/ La guleru tată-său./ La năframa frate-său;/ La gulere bărbătești./ La năframe voinicești”²⁴³. Argeaua în culoare spectrală, asemenea fetei neofit, se află în vecinătatea aștrilor, izolarea fetei în sacru având aici una din cele mai frumoase localizări poetice. Protecția

²³⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 400.

²³⁷ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 59.

²³⁸ Iosif Herța, *Cimpoiul și diavolul*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, tom 39, nr. 1-2, București, 1994, p. 98.

²³⁹ D. Stănescu, *op. cit.*, p. 58.

²⁴⁰ I. Oprea, *op. cit.*, vol. V, p. 89.

²⁴¹ *Ibidem*, vol. I, p. 210-211.

²⁴² Petru Caraman, *Colindatul*, p. 73.

²⁴³ Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 124.

sfinților Soare și Lună contribuie la țesătura fetei în mod magic, lucrătura ei nefiind cu nimic mai prejos decât lumea însăși, imposibilă fără aștri.

Acțiunea „chindisitului” are atât o bază istorică (fetele nubile trebuie să-și pregătească din vreme zestrea), cât și una simbolică. Cel mai adesea, în colinde, fata coase batiste și gulere. Cele dintâi sunt frecvent gajuri de dragoste, în timp ce ultimele reprezintă un semn clar de „distincțiune”²⁴⁴, ce vorbește despre poziția socială a familiei miresei. „Ea ședea și chindisea/ Cu mâini dalbe zugrăvea/ La gulere voinicești/ La năfrâmi împărătești” (Porumbacu-de-Sus – Sibiu)²⁴⁵, „Ea-m coasă și-mi ghindoseș/ La un guler ș-o basma,/ Guleru a fraților/ Basma a voinicilor”(Barcea – Galați)²⁴⁶. În balada *Soarele și luna I* (1), Iana Sâmbziana este găsită de fratele ei în mijlocul unei activități premaritale: „Și-acolo că-m’ țese (...)/ Războiașu iei,/ Un război dă fieră/ Cu stâlpi dă oțeli/ Cu spată de sârmă,/ Face pâna bună;/ Dar ea ce țesea?/ Fir și ibrîșin,/ Lui Soare zăbumi,/ Fir și cu mătase,/ Lu’ Soare cămașă” (Malu – Ilfov)²⁴⁷. Țesutul întemeietor de lumi este și un semn al apropiatei nunți, căci mireasa are obligația de a „coase daruri cu semnificații rituale precise”²⁴⁸. Pregătirea fetei pentru etapa existențială următoare pune în mișcare abilitățile creatoare al căror beneficiar este exclusiv masculin, ca act complementar pentru capacitățile eroice. Schimbările îndătinate pentru viitorul soț sunt „o cămeșă, un brâu și o păreche de izmene”²⁴⁹, ceea ce dezvăluie gestul premonitoriu al lunii, pețite de fratele său. În colinde, multitudinea de daruri pentru bărbați include o basma pentru frate: „Ci-mi șede și-mi chind[is]lește/ Și la șerfe împletește,/ La basmale voinicești/ Și la gulere bărbătești;/ Basmau-a-i a frate-său,/ Guleru-i a văru-său” (Cudalbi – Galați)²⁵⁰. Darurile nuptiale sunt create în sălașul mitic al leagănului și constituie proba că fecioara este pregătită să devină mireasă. La nivel pragmatic, ea are zestrea pregătită și va îngriji straietele familiei; la nivel mitic, fata a urzit energiile fecunde ale lumii într-o formă socială, puternic încărcată magic. Cusătura, precum omul și lumea, se naște în suferință: „De (numele) cei frumoasă,/ Șede la gherghes și coase,/ Peșchiraș frăține-său;/ Guleras țătâne-său;/ Nu știu, coase ori descoase/ Lăcrămoare pe față varsă” (Purcari – Suvorov)²⁵¹. Darurile nuptiale (ștergar și guler) implică sentimentul mutației radicale și creează, la un prim

²⁴⁴ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 124.

²⁴⁵ Traian Herseni, *Colinde*, p. 64-65.

²⁴⁶ Lucia Cîrș, *op.cit.*, p. 95.

²⁴⁷ Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 147.

²⁴⁸ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 124.

²⁴⁹ Simion Florea Marian, *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ*.

Ediție critică de Teofil Teahă, Ioan Șerb, Ioan Ilișiu, text stabilit de Teofil Teahă, București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, 1995, p. 251.

²⁵⁰ *Poezia obiceiurilor*, p. 179.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 182.

nivel, teamă. Truda cusutului, care trebuie să fie perfect, asemenea lumii în prima zi, este similară genezei chinuitoare și plânsului cosmic. Fecioara nu doar aude muzica sferelor, ci o repetă în cântecul său²⁵², ea nu simte efortul zămisitor al cosmogoniei, ci îl încearcă țesând și îl reiterează la nașterea pruncului său.

Capacitatea de a coase minunat dă fetei în colinde un statut înalt, care îi permite să-și aleagă singură mirele demn de așa haine: „Sub tufă de mălin verde./ *Dimineața lui Crăciun!* Dar acolo cine șade?/ Marișca, fat-albineată./ Dar de lucru ce lucrează?/ Închistrește, bobidistrăște,/ Gulerăș frățini-său./ Cămeașă tătini-său./ – Ce să-î dau, Marișcă, țâie/ Să-m' îmbobiștrăști și mie?/ – Mie nu-mi trăbă nemnică./ Numa' voinicu de-asăară/ Ce-o ieșit pă poartă-afară./ Cu păr galben rățezat./ Cu cizme negre-ncălțat./ C-acela ieste-mpărat” (Cuhea – Maramureș)²⁵³. Maniera excepțională prin care fecioara coase (regionalismul *a imboidistri* constituie superlativul acestei ocupații) are o valoare care depășește esteticul și conferă puteri magice, cuvenite unui inițiat, adică împăratului cu aură solară. Refuzul fetei de a primi averi lumești certifică funcția sacră a cusăturii, ca rit premarital. Participarea soarelui și a lumii, în colinda din colecția Viciu, dă proporții cosmice lucrăturii: „Coase-mi și mie-o năframă:/ Că ți-oi da oi și și-oiu da boi./ Ți-oi da buți cu bani mărunți!/ – Ba, zău, mie nu-mi trebuie/ Nice oi și nice boi”²⁵⁴. O astfel de năframă a lumii nu poate fi cuprinsă în valori profane, și nici înstrăinată de cuplul inițiat.

Țesutul devine o probă inițiată, prin nefirescul executării lui în *Fata din icoană*, variantă a basmului AT 706, în care intențiile incestuoase ale tatălui provocau fetei retragerea în materia lemnoasă. Doriința lui nefirească se manifestă prin solicitarea unei țesături discontinue: „– Ioti-am adus un sul și-l țăș'. – Cum și-l țăș? O zăs ci: – Țăș' un cot, laș' o palmă, iar mai țăș' un cot, iar mai laș' o palmă. – Tată, cum vini asta? – Nu! Așa faci cum îți zăc eu!” (Vădeni pe Prut – Galați)²⁵⁵. Pânza întreruptă stârnește râsul femeilor la râu, fiindcă denotă nepricepere. Ridiculizarea fetei este însă motivată de autoritatea paternă agresivă ca un preambul la căsătoria incestuoasă, puternic dezaprobată de comunitate. De fapt, pânza certifică statutul incomplet al fetei de măritat, ea a împlinit vârsta inițiată, însă țesătura ei nu poate fi desăvârșită, fiindcă trebuie să parcurgă mai întâi o mutație ontologică. În absența cufundării în mit, fecioarele nu pot crea o lume bine legată și palma de pânză nețesută va fi completată odată cu recunoașterea statutului superior. Pentru Ileana din basmul *Toarceți, fete, c-a murit Baba Cloanța* torsul seamănă cu o probă imposibilă care crește exponențial, în decursul celor trei încercări. Cânepa și inul din saci vor fi prelucrate de însăși Baba

²⁵² *Vezi Infra* 3.3.2.

²⁵³ *Colindatul*, p. 241.

²⁵⁴ Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 124.

²⁵⁵ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. V, p. 7.

Cloanța, al cărei ajutor năzdrăvan duce la căsătoria fetei cu fiul de împărat²⁵⁶. Similitudinea cu încercările vitejești este vizibilă; aici torsul reprezintă o legitime mare socială, care demonstrează comunității că fecioara are calități gospodărești ce respectă tiparul sacru, creator de lume. Ocupația simbolică este caracteristică fecioarelor de orice rang, fiind proprie feminității fertile, nu nevoilor practice. Ea premerge căsătoria, fiind un gest ritual și propitiatoriu: „el a avut de la-mpărat, de la fiecare fată câte-o batistă, cusută de mâna fiecăruia” (Boișoara – Vâlcea)²⁵⁷. Aflate în microcosmosul feminin floral, prinselele prefac din degete lumea: „fetele împăratului stăteau într-un pridvor care da în grădina a frumoasă și plină de flori mirositoare ce era în dosul palatului, că acolo veneau de coseau, or torceau, când le priddea căldura”²⁵⁸. Recoltarea inului sau cânepii constituie, în basm, momentul conștientizării propriei capacități de valorificare a plantei textile, ceea ce devine o promisiune maritală, specifică surorilor mari: „– Vai, da’ ce frumos îi băiatu de-mpărat! Dacă m-ar lua pă mine, i-aș ține toată armata lu ta-so numai cu cămăș’ de tort. I-aș coase numa’ cămăși de tort și pă el la fel. Da’ aia mijlocă: – Vai de mine! Dacă m-ar lua pă mine, i-aș ține toată armata lu ta-so numa’ în cămăși de in. I-aș face și pă el la fel” (Purcăreni – Argeș)²⁵⁹. Alteori, fetele fângăduiesc în scop marital să sature întreaga curte regală cu o pâine și să o îmbrace cu un singur fus de tort²⁶⁰. Transfigurarea plantei în formă utilă social utilizează minimul de resurse pentru un rezultat hiperbolic. Forțele magice activate în timpul inițierii vizează exact restabilirea belșugului mai întâi prin rodul abundant, ferit de prădători, și apoi, prin abilitatea folosirii lui. Fetele dobândesc, așadar, puteri modelatoare excepționale manifeste în hărnicia lor întemeietoare și în puterea de a crea un fir nesfârșit. Puterile creatoare ale femeii au totodată și o valoare apotropaică, vizibilă în practica țeserii pe timp de epidemie; *cămășă ciumei* alungă boala nimicitoare de la hotarul comunității în schimbul pânzei cusute, ce înglobează energii magice complete, date de numărul de țesătoare și de timpul ritual specific.

Grădina emblematică a fetei de măritat are un agresor care va fi supus prin abilitatea implicită meșteșugului feminin. „Cel peste de mare./ Din mare/ Că sare./ În grădină-i intră./ Florile îi paște:/ Câte paște./ Paști./ Mai multe dăraște”²⁶¹. Ofensa adusă statutului nubil este dublată prin distrugerea pură (nu în scopul hrănirii), specifică haosului. Asemenea cerbului fâlos, peștele aflat în apropierea fetei de măritat își face o mândrie din anularea ordinii instaurate. Că

²⁵⁶ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 34-37.

²⁵⁷ Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 42.

²⁵⁸ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 147.

²⁵⁹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 137.

²⁶⁰ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 61.

²⁶¹ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 101.

peștele paște sau, în alte colinde, are coarne, poate fi explicat în două moduri. Cel dintâi se referă la o suprapunere cu colinda cerbului, ființă care face parte din clasa ambiguă a „animalelor stricătoare”. Pe de altă parte, „dulful”, după cum mai apare numit peștele, sau „duhul de mare” nu mai reprezintă în universul colindei o specie anume, ci încorporează doar atributele distructive ale animalelor asimilate haosului. Mihai Coman nu îl consideră nici măcar animal mitologic, „ci o stihie, o entitate vagă, personificată în chipul unui apariții supranaturale”²⁶². Doar în colinda *Peștele și mreaja fetei*, III, 50, tânăra primește un rol dinamic în inițiere, apropiindu-se sensibil de ritualul masculin: „Îndărăt se înturnară./ Acasă mergeară./ Furcă că-și ciopleară./ Caier că-și puneară./ Caier de mătășă./ Din breajă-mpleteară/ Pân-o isprăveară./ Pe urm-o luară./ La iaz că-mi plecară./ La iaz la pârlcaz./ În grădina cu flori/ Breajă și-o-ntindeară/ Pân-o isprăveară” (Ciocănești – Ialomîța)²⁶³. Nu există o vânătoare propriu-zisă aici, fata valorifică puterile magice pentru a captura jefuitorul. Mătasea, fir nobil și puternic, „leagă” și domolește pretutindeni formele zoomorfe ale stihiei. Obținerea mrejei implică etapa formatoare a toarcerii firului, imposibil de surmontat: „Acasă c-au mers./ Mătase și-au tors./ Mreaj-au împletit./ La grădină s-a-ntors./ Mreaja au întins./ Cel pește de mare/ Din mare-a eșit./ În mreajă a dat./ Rău că s-a-ncurcat” (Utconosovca – Odesa)²⁶⁴. Actele descrise aici secvență cu secvență au o ambivalență simbolică: „împletirea năvodului (ca și țesutul) este o operă cu semnificații cosmogonice”, dar și o imagine metaforică a legării, „a anihilării pe cale magică a manifestărilor Haosului”²⁶⁵. Cadența cu care instanța lirică montează etapele supunerii are la nivel poetic o frecvență crescută a verbelor predicative la perfect compus. Timpul definește acțiuni încheiate și rapiditatea cu care aceste gesturi se înfăptuiesc atribuie tinerei țesătoare o aură eroică. Fusul creator de fir a fost numit „talisman împotriva destinului”, fiindcă „torcătoarea care folosește un atare mecanism (...) e stăpâna mișcării circulare și a ritmurilor, așa cum zeița lunară e stăpâna lunii și a fazelor sale”²⁶⁶. Fecioara devine ea însăși o divinitate prin actualizarea modelului arhetipal și victoria ei însumează participarea sacrului. Mătasea (prezentă și în „zgarda” leului din colindele de fecior) este constant asociată cu năvodul pentru peștele anihilant: „Mreajă a-mpletit./ Mreajă de mătășă./ Că-i mai sănătoasă” (Utconosovca – Odesa)²⁶⁷. Trăinicia firului nobil este corespunzătoare actului temerar de înfruntare a haosului, de aceea leagănul în care plutește peste ape fecioara are

²⁶² Mihai Coman, *Mitologie*, p. 204

²⁶³ Petru Caraman, *Literatură*, p. 11.

²⁶⁴ *Poezia obiceiturilor*, p. 174-175.

²⁶⁵ Vasile V. Filip, *op.cit.*, p. 259.

²⁶⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 401.

²⁶⁷ *Poezia obiceiturilor*, p. 175.

aceeași compoziție. Cămașa soarelui cusută de lana în argeaua marină folosește delicatul fir singurul potrivit pentru natura divină a astrului: „Țasă, lana, țasă/ Sculuri de mătasă./ Să facă lui Soare cămașă” (Orlea - Romanai)²⁶⁸. Mătasea devine astfel un echivalent textil al aurului asociat frecvent inițiaților. Atât metalul, cât și firul fin au puteri apotropaice, dar dacă aurul devine un factor activ în domolirea pasive, de creare a fundalului solar, mătase devine un factor activ în domolirea stihilor. O ipostază a mrejei ce capturează monștrii o constituie, într-un basm din Vâlcea de Jos, Sălaj²⁶⁹, straița primită ca ajutor năzdrăvan: ea leagă diavolii și moartea însăși.

Scenariul inițiativ conține aceeași practică de consacrare prin care agresorul asociat materiei primare este sacrificat pentru nunta fetei, devenind o imagine *in mice* a Cosmosului regenerat: „cu carnea de-a lui/ Nunta și-o nuntiră./ Cu oasele lui/ Case-or mărtăciră/ Cu solzii de-ai lui/ Case-or șindriliră./ Cu sângele lui/ Case-or zugrăviră” (Ciocănești - Ialomița)²⁷⁰. Agresiunile animalelor totemice au mai fost comparate cu ritualurile în cadrul cărora neofiii îmbrăcau pielea animală și atacau satele din jur, element al „consubstanțialității omului cu fiara”²⁷¹. Mai pregnant în ritualurile inițiatice pentru feciori, motivul metamorfozei pălește aici în fața simbolului neantului. Periodic, materia primordială încercă să absoarbă cosmosul, iar colindele și „aleșii” lor sunt cei care devin cosmocatorii ce reîntemeiază lumea, formând o familie. Peștele devine un „animal donator” ale cărui învățăminte îl transformă totodată într-un maestru inițiator: „Ce mă chinuiești/ Și-mi stai de privești?/ Vino de mă ia./ Căci cu carnea mea...”. Asemeni colindelor de fecior, apare și motivul capului apotropaic, ca receptacul al forțelor magice: „Iară capul meu/ Pune-l la boltiță./ Boltiță-n porțiță./ Despre grădiniță” (București)²⁷². Inițierea feminină, deși are o trăsătură pasivă, rezervă probe esențiale pentru reordonarea universului. Fiindcă aparține htonianului ca și divinitățile primordiale, fata de măritat are puterea de a supune haosul și de a crea din nou lumea prin cuvânt și țesut. Darurile primite pentru sacrificiul întemeietor amintesc de motivul repunerii astrelor pe cer, sugerând astfel recunoștința întregului univers pentru salvarea de la pieire: „Din pelița lui/ Pahare-au făcut;/ Beau boieri cu ele./ Beau și fericesc/ Și cu scumpe daruri o dăruesc:/ Cu luna, Cu stele/ Și cu mărgăritare” (Utconosovca - Odesa)²⁷³. Corpurile cerești, dar și pietrele prețioase sunt proprii naturii selenare a fetei. Puterile ei se trag din registrul nocturn, al pământului, iar luna și stelele

²⁶⁸ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 182.

²⁶⁹ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 512-523.

²⁷⁰ Petru Caraman, *Literatură*, p. 12.

²⁷¹ Traian Herseni, *Forme*, p. 188.

²⁷² *La luncile soarelui*, p. 93.

²⁷³ *Poezia obiceiurilor*, p. 175.

sunt exteriorizări simbolice, deci forme de consacrare a ființei inițiate. În balada *Vidros* I(11) peștele mitic asigură locuința heliotropă, indiciul solarității lui aflând-se în solzii prețioși: „Să-mi dai și mie năvodarii/ Să prinz peștele ăl mare,/ Cu solzii de aur/ Să-mi fac o casă mare,/ Ce se învâрте după soare” (Pecencaga – Tulcea)²⁷⁴. Legătura solară pare în acest context un efect al atracției gravitaționale exercitate de astru asupra ființelor consubstanțiale cu lumina. Dorința care îl sustrage din profan pe Antofită este cauzată de percepția superioară a animalului mitic, simpla lui existență fiind suficientă pentru declanșarea sentimentului mistic, de integrare în dimensiunea sacră. Iată de ce peștele nimicitor de grădini trebuie prins și legat, el conține poarta de intrare pe tărâmul privilegiat al fecundității vegheate de însuși soarele.

Firul de ață are puteri magice revelatorii de sacru și voință proprie adeseori. Lăsată de mașteră să toarcă, fecioara se vede nevoită să urmărească ghemul de lână asemenea unui animal călăuză în legende. Casa de pe cealaltă lume la care o conduce ghemul aparține Sfintei Sâmbete și aici fata va depăși probele consacrate²⁷⁵. Strigoii care o curtează pe fecioară în alt basm, ca întrupare a haosului anihilant, este deconspirat cu ajutorul unui ghem de lână care se desfășoară până la mormântul acestuia²⁷⁶. Și anularea ghinionului poate fi făcută printr-un ghem, firul conținând în sine atât ideea de destin, de viață și moarte, cât și pe cea a abilității de folosire a lui. Fata de împărat născută a 13-a fură de la norocul ei antropomorfizat un ghem de mătase roșie care o va transforma, desigur, în mireasa împăratului²⁷⁷. Capacitatea de a face firul să compună o nouă existență are, în consecință, puteri recuperatoare magice. Mutilată de mama vitregă, fecioara își recapătă ochii în schimbul unor straie mirifice, făcute în absența vederii, ca rezultat comun al interdicției luminii și al suferinței inițiate: „Ea a cusut cum a putut cămașa până a doua zi, că așa nu se mai sfârșea și parcă îi erau degetele vrăjite, așa umblau de repede, și când a venit moșul era cămașa gata și aminteri de frumoasă” (București)²⁷⁸. Într-un basm publicat în 1868, ochii sunt recuperați printr-o substituție a firului minunat cu un fufior din părul de aur al fecioarei și prin prefacerea unor rugi de aur în furcă și fus²⁷⁹. Obiectele oferite în schimbul globilor oculari țin de ocupațiile rituale, dar sunt încărcate suplimentar cu ideea de ofrandă a spiritului și cu noblețea superlativă a metalului prețios. Furca de tors este emblema fetei inițiate, care știe și poate ordona forțele nestăvilite ale sacralui. Fiica geamănă cu totul și cu totul

²⁷⁴ C. Brăiloiu, ș.a., p. 240.

²⁷⁵ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 82.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 178-9.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 76-77.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 228.

²⁷⁹ Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 193-194.

de aur, născută de fata supusă inițierii, revine la viață, în urma metamorfozelor succesive, ținând în mână un fus, în timp ce băiatul de aur, fratele ei, are o custură²⁸⁰. Imaginea amintește de practicile de naștere, când moașa avea grijă la naștere să pună în mâna pruncului obiecte caracteristice viitoarelor abilități dorite.

Cântecul și leagănul dintre lumi

Începutul de lume găsește fecioara pregătindu-se de nuntă, într-un leagăn suspendat. Plânsul genezei este repetat de lacrimile fetei care cântă în același timp: „(Numele), fata frumoasă/ Șede la gherghef și coase./ Nu știu, coase ori descoase./ Lăcrămioare știu că varsă./ Lacrimi pe gherghef îi cad/ Și începe-un cântecel./ Împărăteasa auzea/ Și din gură-așa-i zicea:/ – Ce cântă fat’ așa cu jale?/ (...) Nu cântă cântec țărănesc/ Cântă cântec împărătesc” (Basarabia)²⁸¹. Jalea specifică etapei inițiatice implică sentimentul de ruptură și este replica plânsului lumii, în timp ce cântecul împărătesc constituie marca fecioarei inițiate. Condiție maritală reală în mentalitatea tradițională, vocea melodică depășește aici armoniile permise contingentului și atinge muzicalitatea supremă: „Nu e cântec mojicesc./ E cântec împărătesc” (București)²⁸². Tot ceea ce ține de inițierea fetei are calitate împărătească. Așternuturile țesute de mâna ei sunt regale „Coase, coase, nchindisește/ O prostire-mpărătească./ Ea silește s-o sfârșească” (Tudora – Suvorov)²⁸³, mirele ei e fiu de împărat în orațiile de nuntă și în basme, unde fecioarele „sălbătice” în sacru sunt găsite și reintroduse în social de prinț. Virtuozitatea excepțională a cântecului intonat plângând este un semn al inițierii încheiate și un semnal pentru mirele deja consacrat social. Afectivitatea extremă a muzicii fetei (jalea, lacrimile abundente) reprezintă forme simbolice ale suferinței inițiatice, ce reiterează modelul sacru al creației înseși. În unele colinde cântecul redă dorul fetei de familia sa, ceea ce corespunde smulgerii bruște din mediul infantil: „Ce cântă ficio - așa frumos/ De stau apele pe loc?/ Ce cântă ficio-așa cu jale/ De stau apele a mere?/ (...) – Eu nu cânt împăraților./ Ci eu cânt a munților/ De dorul părinților./ Și eu cânt a brazilor/ De doruți fraților./ Și eu cânt a florilor/ De doru surorilor” (Valea Lupului – Hunedoara)²⁸⁴. Puterea cântecului de a opri diluviul indică note sacre, din vremuri primordiale, când uscatul se separa de ape. Repetiția care creează sinonimia *cântec cu jale* – *cântec frumos* accentuează în plan poetic capacitatea demiurgică a muzicii create de

²⁸⁰ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 86.

²⁸¹ *Poezia obiceșurilor*, p. 186.

²⁸² *La luncile soarelui*, p. 180.

²⁸³ *Poezia obiceșurilor*, p. 177.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 179.

fecioară. Și *Cântecul de Lioară*, în care reclusiunea dezvăluie „instituția” feminină a șezătorii, revelează un plâns asociat torsului. „Șed în șir și joc/ Și fetele torc./ Numai fica me/ Firu-și firuie/ Sta și lăcrima” (Valea-de-Jos – Bihor)²⁸⁵. Opoziția neofit – grupul fetelor integrate social mărește drama inițiată, în care forțele născătoare de lumi se conjugă cu energiile fecunde ale viitoarei mirese, printr-o montare antifonică a jelierii cu muzica. Cuvintele fetei au ca receptor potopul însuși, a cărui matcă este localizată în geografia românească: „– Nistre, Nistre, frate Nistre,/ Mai înceată-ți undele/ Ca să nu-mi atingi calinu, nici malinu” (Bumbuiești – Vâlcea)²⁸⁶. Copacii sacri constituie stâlpii pentru leagănul de mătase și în același timp un *axis mundi* dublu ce susține lumea în echilibru. Erodarea acestor piloni vegetali trezește imaginea arhaică a ipostazei malefice rozând la stâlpul de susținere a lumii, ceea ce transformă rugămintea fecioarei către fluviu într-un act eroic, de înfruntare a principiului distructiv însuși.

Specificitatea cântecului este dată de momentul ontologic și contextul lui mitic. Într-o colindă din Dragoslavele, Argeș, fecioara își justifică „insolența” de a cânta o melodie sacră prin indicarea etapei existențiale dramatice: „Nu cânt pentru domnul tău/ Și cânt cântecul meu,/ Că sân’ fată logodită./ De-az’ pe mâine nunta-mi vine/ Și mă ia de la părinț’/ Și mă trece peste munți./ Peste munț’./ La alt’ părinț’./ Pe codri, la d-al’ socri./ Peste braz’, la alt’ cumnaț’./ Peste flor’, l-alte suror”²⁸⁷. Logodna este simultană diluviului prin coincidența momentului de început absolut. Numai prin întoarcerea lumii la bogăția fecundă a genezei se poate forma o familie sub cele mai bune auspicii. Momentul intonării cântecului aparține etapei izolante, de purificare și abandon al ființei infantile. Durata acestui *intermezzo* înainte de consacrarea prin nuntă conține cele 40 de zile ale desăvârșirii spirituale, într-o colindă din Lupșanu, Călărași: „Că io-s fată logodită./ Astăz’, mâine nunta-m’ vine./ Până-n patruzej dă zile”²⁸⁸. Sentimentul sfâșietor al saltului într-o altă fază ontologică așază munții între noua casă și cea cunoscută în copilărie. Trecerea peste munți marchează la nivel psihologic distanța hiperbolică instaurată odată cu căsătoria, dar conține în subliminal sugestia inițierii depășite, prin invocarea spațiului sacru ascensional. Nu peste mări și țări, adică pe tărâmul mitic, va merge fecioara cu mirele ei, ci peste munții accesibili cuplului consacrat, deci în planul uman al orizontalității reperabile. Deși, probabil, mireasa va fi dusă într-un sat apropiat, între ea și locul copilăriei se ridică acum munți înalți. Un al doilea mod de emfază afectivă pentru ruptura de etapa încheiată este construit prin repetarea de trei ori a

²⁸⁵ Traian Mârza, *op. cit.*, p. 156.

²⁸⁶ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 95.

²⁸⁷ *Colindatul*, p. 93.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 87.

adjectivului pronominal *alți*, în colinda din Dragoslavele, Argeș. Mutația existențială primește o valoare augmentativă prin substituția familiei cu persoane străine, adeseori prea puțin binevoitoare. Satira folclorică alocă un spațiu generos relațiilor create prin alianță, drama acceptării noii familii luând în mod frecvent note tragi-comice.

Dar cine este receptorul atât de fin al cântecului împărătesc, intonat într-un moment al solitudinii rituale, când sacrul emergent reduce profanul la tăcere? De fiecare dată când fata începe să cânte, împărăteasa se simte amenințată: „Nime-n lume n-o auzea./ Numai d-împărăteasa./ Ea aude și-mi răspunde:/ «Ho, ho, ho, Măruțo, ho!// Nu mai cânta-așa frumos./ Că-mpăratu-i la vânat/ Și-i aproape de 'nturnat./ Și pe tine te-o-auzi/ Și pe tin' te va 'ndrăgi/ Și pe min' mă va urî!»”²⁸⁹. Împărăteasa este observatorul prompt și al jocului călare cu model astral din fata cetății, în colindele de fecior, însă acolo ea pare o voce a feminității materne, prezente pe tot parcursul inițiativ masculin. Aici reacția ei implică o cunoaștere inițiativă, fiindcă are capacitatea să perceapă și să înțeleagă funcția sacră a cântecului fetei. Nimeni în afara ei nu are acces la sensul melodic, ceea ce îi conferă o funcție rituală. Și împărăteasa a parcurs traseul apelor revărsate și cântecul minunat i-a adus mirele regal, dar timpul si-a epuizat resursele și tânăra trebuie să reia cântecul genezei. Răspunsul ei la îngrijorarea împărătesei clarifică identitatea mirelui, împăratul care o va îndrăgi pe ea fiind un tânăr ce a parcurs recent traseul sacru, și nu împăratul ale cărui puteri eroice au fost deja măcinate de durată. Recunoașterea „imnului” inițiativ este posibilă doar de un alt inițiat, al cărui rol poetic este totodată de a „traduce” receptorilor din profan amplitudinea magică a cântecului din leagăn: „Câți boieri pe drum îmi trec./ Toți îmi trec și nu mi-o aude./ Nu mi-o aude, nu mi-o vede./ Mai pe urmă cine-mi trece?/ Îmi trecea doamna Ileana./ Ea cum trece, cum mi-o aude./ Cum mi-o aude, cum mi-o vede./ Și din gură așa-mi grăia:/ – Ce cânti, *Ileano*, așa-ngânat./ Tot ca viersul trăgănat./ Și cu glasul haiducesc./ Și cu viersul femeiesc” (Voineasa – Vâlcea)²⁹⁰. Drumurile profan și sacru sunt foarte clar delimitate în acest fragment, boierii parcurg un itinerar în contingent și nu au simțurile necesare pentru muzica din lumea mitului. Doamna, ca ipostază a maestrului inițiat, marcată prin reverență, înțelege instantaneu atât sunetul, cât și imaginea neofitului. Descrierea cântecului revelează coordonatele armoniei sacre: îngânarea notelor implică o interiorizare profundă, emisia lor venind direct din sufletul fetei. Redarea trăgănată a liniilor melodice este proprie cântecelor doinite, de jale, ceea ce oferă o altă sugestie a suferinței rituale. Amestecul de glas haiducesc cu viers femeiesc dezvăluie intensitatea emisei melodice caracterizată de o sensibilitate acută, tipică simțirii feminine. Conectarea

²⁸⁹ Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 135.

²⁹⁰ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 121.

imediată la cântecul sacru este redată la nivel morfologic de singurul verb la imperfectul indicativ, care rupe continuitatea prezentului istoric în care se mișcă boierii și introduce durata mitică, a prezentului fără timp.

În Titești, Vâlcea, cântecul minunat este intonat la fântână, după o pregătire rituală, specifică mai ales incursiunilor eroice: „Când fu joi de dimineață, / *Ileana* de dimineață se scula, / *Cetină, cetioarele!* / Mijlocul și-l încingea, / Perisorul pieptăna, / Pe ochi negri se spăla, / La icoane se-nchina, / Vedrița-n mână și-o lua, / La fântână se ducea”²⁹¹. În contextul acestei resimțiri mistice a momentului premarital, acțiunea împărătesei liniștite de răspunsul fecioarei se transformă în ajutor năzdrăvan: „- Nu gândi, împărăteasă, -așa, / Că eu sînt de-o logodită, / De azi-măine nunta-mi vine, / Și pe mine mă vor duce / Peste munți în alte curți, / La părinți necunoscuți, / La curți dalbe nemăurate, / Și la vase nespălate, / Împărăteasa dac-auzea, / Mai frumos mi-o dăruia, / Cu coada păunului, / Cu poala de sune verzi, / Cu mîna de bani mărunți, / - Cu coada păunului / Tu curți dalbe vei mătura, / Cu poala de sune verzi / Tu vasele le vei spăla, / Cu mîna de bani mărunți / Tu nunta vei săvârși”²⁹². Darurile împărătesei al cărei portret este acum indubitabil de maestru inițiator implică solarul prin pana păunului, feminitatea capabilă să îndepărteze orice opreliște și amintește concomitent de jertfa întru nuntire a animalelor stricătoare. Poala de fustă (*sună*) are valori apotropaice în descântece, când este asociată cu aura pură a fecioarelor. Dacă pana frumoasă a păsării solare devine o mătură mirifică, agentul taumaturgic se schimbă într-un instrument casnic, ambele avînd rolul de a-i ușura inițierea integrarea în noul statut social. Protecția solară a inițiatei apare și în însemnul spiritual al frumuseții fetei din leagăn: „Dar în leagăn cine-mi șade? / Ia [cutare], fată mare, / Cu coșița pe spinare, / Strălucind ca sfîntul soare”²⁹³. În basme, coada de aur împletită semnalează apropierea de mireasa sacră, aici fecioara cu o asemenea podoabă poartă însemnul magic al ființei care a pătruns în mit.

În colindele tip IV, 80B leagănul fecioarei este dus de bourul cu ținută de zeitate a apelor. Trei sunt „metodele” prin care fata domolește stihia zoomorfică: leagănul a cărui împletitură a „capturat” animalul, călărirea lui („compromis prin subordonare”²⁹⁴ în supunerea bestiei, dar și un indiciu sapiential, fiindcă pe bivoli călăresc înțelepții²⁹⁵) și cântecul cu valențe de descântec. Dincolo de puterea magică a cuvîntului, cântecul încearcă să protejeze țesătura pe care fata de măritat o face în leagăn: „Lin, mai lin cu ’notătura, / Că mi-ș sminti cusătura”

²⁹¹ *Ibidem*, p. 120.

²⁹² *Ibidem*, p. 120-121.

²⁹³ *Colindatul*, p. 89.

²⁹⁴ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 207.

²⁹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 201.

(Limanscoe – Odesa)²⁹⁶. Descântecul fetei a fost decodat ca „poruncă directă cu amenințări și îngrozire”: „Mai lin, mai lin, bour negru/ Că-mi strici cusăturile./ Am frați la slujbă dați:/ Veri primari, oameni mari./ Bour din cornița ta/ Îmi fac cupe și pahare;/ Bour din genunchii tăi/ Îmi fac dalbe sfeșnicioare;/ Bour din unghiile tale/ Îmi fac dalbe tălgiore/ Ca să fac nuntă cu ele” (Cerna – Tulcea)²⁹⁷. Cusătura are un rol cosmogonic, tulburarea ei provoacă „smintirea” creației înseși. Timpul primordial se reconstruiește *hic et hunc*, pe de o parte cu bourul fertilizator al apelor revărsate, pe de alta cu fata care-l domină și „țese” lumea asemenea lunii, a cărei antropomorfizare este. Universul întreg pare născut din lunar, acvatic și pământ, un univers specific principiului feminin aflat sub interdicția de a vedea lumina solară. Motivul țesutului peste apele revărsate are aceleași conotații ca actele eroice ale feciorului. Forța recuperatoare vine aici din magia ordonării: „Există totodată o supradeterminare benefică a țesăturii. Desigur, țesătura, ca și firul e mai întâi o legătură, dar și o legătură liniștitoare, e simbol de continuitate, supradeterminat în inconștientul colectiv de tehnica «circulară» sau ritmică a producerii sale. Țesătura e ceea ce se opune disconținutării, sfârșierii ca și rupturii”²⁹⁸, adică acțiunii periodice a haosului vecin.

Imaginea fetei purtată între coarnele unui bou sur are intensitatea unei hierofanii: „Jaim, mic, mare-a venit,/ *Ler Doanne!* Și de mare margini n-are/ Și de-adânc, mi-e potrivit./ 'Noată-și, noată bour negru./ Bour negru, coarne-și poartă./ Dar în coarne el ce poartă?/ Leagăn verde de mătase./ Dar în leagăn cine șade?/ Șade Ileana cea frumoasă” (Cerna – Tulcea)²⁹⁹. Precum mreața în care se prinde peștele sacrificat la temelia lumii, leagănul valorifică puterea mătăsii și magia legăturilor încheiate de mâinile fecioarei: „Leagăn verde de mătase,/ Împletit de puica'n șase” (Cernăuți)³⁰⁰. Poziționarea între coarnele bourului pare să fie posterioară unei alte localizări: „Prin cel cer, prin cel oțel,/ Prin cel verde vișinel,/ Mi-este-un leagăn, legănel,/ Leagăn verde de mătase,/ Cu sfori dalbe de bumbac”(Grădiștea-Ialomîța)³⁰¹. Originea vegetală a motivului ar putea explica de ce mătasea leagănului este verde, culoare consacrată vitalului, htonianului și femininului³⁰². Ca și în cazul colindelor cu motivul veșmintelor astrale, în alte texte, leagănul din copac îl adăpostește pe Iisus. Arborele, vișin în cele mai multe texte, se găsește în centrul lumii, iar condiția personajului din Copacul Cosmic nu poate fi decât mitică. Pe linia holomorfică a întemeierii, fata de

²⁹⁶ *Poezia obiceiuilor*, p. 178.

²⁹⁷ C. Brăiloiu, ș.a., *op.cit.*, p. 97.

²⁹⁸ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 401.

²⁹⁹ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 97.

³⁰⁰ *Poezia obiceiuilor*, p. 182.

³⁰¹ Petru Caraman, *Literatură*, p. 46.

³⁰² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 437.

împărat se substituie eroului cosmocrator datorită puterilor sale de urzire. A doua preferință pentru cromatica leagănului, mai rară, nu implică atât de mult solaritatea, cât statutul nubil, cunoscută fiind semnificația culorii în „cântecele de basma galbenă”: „Dar în creanga mărului/ Este-un leagăn de fir galben” (Sulina – Tulcea)³⁰³. Dacă principiul masculin se înscrie dinamicului, vitejei, femininul ține preponderent de magic; „fata mare prin convorbirea ce o are cu bourul lasă să înțeleagă că deține secretul vieții depline, în același timp sacră și cosmică, că e rădăcina și sămânța vieții și că posedă toate darurile pentru fructificare și fertilitate”³⁰⁴. Precum calul și călărețul, fata și bourul nu pot fi disociați, trăsăturile lor converg simbolic. După sacrificarea cornutului, gest care în mitraicism are o funcție cosmogonică, nunta fetei se va face cu carnea lui, într-o „împărtaşanie” totemică ce identifică omul cu animalul: „Buhor, capul ți-or tăia./ Buhor din carnea ta/ Ridica-s-ar nunți cu ea./ Buhor din pelceaua ta/ Șindrili-s-ar curți cu ea./ Buhor din coarnele tale/ Face-aș dalbe păhărele./ S-or cinsti boieri cu ele/ Rar, mai rar la zile mari” (Dobrogea)³⁰⁵. Locuind în pielea și în oasele animalului, cum se întâmplă în colinda dulfului de mare, se realizează transferul magic prin contagiune, tinerii devin animalul mitic însuși, iar unirea lor ia contur arhetipal. În locuința aceasta O. Buhociu vede o prelungire a leagănului de mătase, cu argumentul în credința totemică. Paharele sau copitele din care se bea dau „sănătate, putere și chiar frumusețe, căci fiarele codrului sunt considerate cele mai «evolute» ființe pe scara animală”³⁰⁶.

Simbol atât al nașterii inițiatice, cât și al trecerii ca-ntr-o corabie a lui Charon spre moarte, leagănul păstrează caracteristicile rituale în ocurențele din alte specii folclorice. Circumscrierea succesivă a fetei izolate apare într-o colindă din Voineasa, Vâlcea: „Mijlocul cetății ei/ E un brad nalt, minunat./ De poale cam lăsatat./ De crăcile bradului/ E un leagăn de-agățat”³⁰⁷. Dublarea reclusiunii apare și într-un basm din Pătroaia-Vale, Dâmbovița, în care fecioara este așezată într-un leagăn de mătase dintr-un castel cu 360 de odăi³⁰⁸. În basmul *Cu cerbulețul*, din colecția G. Dem. Teodorescu, „hamacul” este confecționat de fratele fecioarei, metamorfozat în cerb: „Sus într-un copac se află un leagăn așternut cu mușchi verde, iar într-însul o copilă frumoasă și nevinovată,/ de vânt nebătută,/ de soare nevăzută”³⁰⁹.

³⁰³ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 101.

³⁰⁴ Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 290.

³⁰⁵ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 96.

³⁰⁶ Octavian Buhociu, *op. cit.*, p. 148.

³⁰⁷ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 106.

³⁰⁸ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 147.

³⁰⁹ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 233-234.

Dacă bourul apare exclusiv ca zeitate acvatică, datele venind dinspre basm (vezi transformarea feciorilor în cerbi pe cealaltă lume, băutul din urna sălbăticiunii) fac din cerbul purtător de leagăn un animal consangvin fetei, adâncind astfel și mai mult legătura fetei cu forțele genuine ale lumii. Limba română veche dădea cuvântului *bour* și sensul de „cerb”, ceea ce explică suprapunerea celor două apariții zoomorfe în textele colindelor. Vechimea impresionantă a poeziei ceremoniale depășește, așadar, estimările uzuale, datorită memoriei prodigioase a limbii.

O variantă a basmului cuprinsă în colecția D. Stăncescu dă o explicație soporifică somnului fetei în leagăn, care, în colinde, face vegetația să crească exagerat: „S-a suit fata și a plecat cerbul prin desiș, și la ce pas făcea leagănul pornea când înainte, când înapoi lin, și când i se făcea fetei somn adormea copilărește, legănată încetișor” (Telega – Prahova)³¹⁰. Ritmul molcom însumează mișcarea repetitivă a leagănului prunciei și dinamica universală a vieții: mișcarea de flux și de reflux, un du-te-vino al existenței cosmice, în care moartea se continuă cu o altă viață sortită morții. Într-o colindă din Malaia, Vâlcea, rugămintea fecioarei către cerbul plutitor pe apele diluviului are o sugestie subtil funerară: „- Noată, cerbe, noată, noată,/ Noată, noată, tot mai tare./ S-ajungem acas' cu soare”³¹¹. Călător arhetipal în lumea morților, soarele transportă suflete pribege de trup către tărâmul sacru și de aceea drumul către cimitir trebuie făcut întotdeauna cât timp soarele se află pe boltă. Întârzierea după apus lasă *dalbul călător* și neofitul fără călăuză psihopompă și îl condamnă la rătăcire, la ratarea integrării în noua etapă ontologică. Fata repetă ca într-un descântec îndemnul imperativ al înotului pentru a modela prin forța interioară traseul inițiat. Înotul cerbului îndemnat de ea pune stăpânire pe apele revărsate și le ordonează prin reintegrarea în social, figurat aici prin adverbul *acasă*. Porunca intonată pentru cerb valorifică, într-un text cules de G. Dem. Teodorescu, puterile solare ale animalului: „Șade (...), ochii-și negri,/ De-mi coase și-mi chindisește,/ Cu fir d-aur împletește./ Cu mătase isprăvește/ Cămășuță nunului,/ Sangulie mirelui,/ Și cântă d-un cântecel:/ - Boii noștri, cerbilor,/ Răsfirați cornițele,/ Să-ntind sanguliele,/ Să răsără soarele”³¹². Coamele maiestruase au deci o mobilitate secretă, ce poate fi controlată de fecioara țesătoare. Marama foarte fină țesută de ea trebuie să se usuce, deci să se desăvârșească. Metaforă a lumii noi formate sub degetele iscusite ale fecioarei, sangulia are nevoie de soare pentru a induce vitalitate universului. Forța germinatoare a apelor începutului a fost captată în urzeala ei și a venit timpul ritual al definitivării creației. Nu întâmplător marama, simbol al lumii, este darul nupțial pentru mire, el este coautorul arhetipal al noii lumi.

³¹⁰ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 44.

³¹¹ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 98.

³¹² G. Dem Teodorescu, *op. cit.*, p. 92-93.

Unele colinde conțin intrarea în scena potopului a voinicului inițiat, similară cu apariția dramatică a Moldoveanului în balada șarpelui. Aflată în leagănul de mătase dintre coarnele Boului Negru (htonian) înotător, fecioara vede nu doar colindătorii (ca revers al abilității lor de a o privi și de a ne-o arăta), ci și iubitul consacrat deja: „Cam deoparte, nu departe,/ Jos pe câmpii Nistrului,/ Tare-mi vine de-un voinic,/ De-un voinic, de-un grămătic,/ De-un voinic cu calul murg,/ Tare-mi vine și-mi sosește./ *Ileana* rupse de-a grăiară:/ – Ce stai tu în chibzuire,/ De nu dai înot la mine,/ Să iei mine lângă tine?” (Titești – Vâlcea)³¹³. Îndemnul fetei seamănă cu cel al animalelor jertfite, devenite personaje inițiatoare pentru neofit. Pe lângă trasarea parcursului inițiat, sugestia fetei conține și acceptul ei la nunta cu voinicul grămătic, deci cunoscător de mistere. În altă variantă a textului, feciorul pătrunde în apele sacre, deși acestea sunt adânci până la vârfurile copacilor mitici: „Jos de pe cal că se da,/ Și intra-n râu pân’ la brâu,/ Pă *Ileana* că și-o lua” (Proieni – Vâlcea)³¹⁴. Scoaterea fetei din lăcașul acvatic marchează încheierea inițierii și deschiderea fazei postliminare de agregare socială. Cerbul modelează direct evoluția inițiată a celor doi, prin indicații care nu includ sacrificarea, ci „extragerea” din decorul mitic: „– De ți-e, *Ioane*, să n-o-nec,/ Intra-n râu, și până-n brâu,/ Și de corn tu să m-apuci,/ La margine să mă tragi./ *Ion* bine-l de-ascultară:/ Intra-n râu și până-n brâu,/ Și de corn mi-l apucară,/ La margine mi-l trăgea” (Mlăceni – Vâlcea)³¹⁵. Pasivitatea șederii în leagăn se încheie, așadar, prin gestul ordonator al feciorului care trebuie să se supună unei emersiuni parțiale cu valoare de botez. Apucarea cerbului de emblema solară a virilității și tragerea lui la malul inexistent anterior apariției feciorului modelează universul nou ivit din ape cu un tipar masculin.

Sacrificiul cerbului, ca tipar diferit de întemeiere, este condus de frații fecioarei, pentru care vânătoarea devine scenariu inițiat: „Câteși trei sunt vânători,/ De șoimei asmuțitori./ Ei pe tine te-or vedea,/ După mine-or alerga./ Cu șoimei te-or goni,/ C-ogării te-or sili,/ Cu suliți te-or îmboldi”³¹⁶. Împărțirea trupului cornutei respectă și aici datele rituale, cuminecarea cuplului nou format și a profanului având rolul inițiativ definitoriu în consacrarea tinerilor și, implicit, în revigorarea universului: „Sacrificiul interpune, între om și divin, o realitate intermediară (victima), cu scopul de a asigura un contact între cele două lumi”³¹⁷. Ospățul nupțial, la care peștele, bourul sau cerbul devin meniul ritual, folosește comensualitatea pentru resuscitarea puterii magice aflate în animalul totemic.

³¹³ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 99.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 102.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 101.

³¹⁶ *Colindatul*, p. 90.

³¹⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 61.

La cules magic de plante

Dinamicul *incursumii* în necunoscut, dat de ritualul arhaic de culegere a florilor, se opune staticului caracterizat de țesutul și torsul care pot schimba „tot ce ține de soartă, de ritmurile vieții”³¹⁸ prin puterea lor. În acest context, „vânătoarea (îndeletnicire bărbătească) are aceeași însemnătate în viața tribului ca și culesul plantelor sălbatice (îndeletnicire femeiască)”³¹⁹. Ambele scenarii valorifică ocupațiile istorice ale fiecărui sex pentru care caracteristicile ființei devin definitorii. Legătura osmotică cu pământul roditor conferă tinerelor știința intimă a plantelor, a momentului în care puterea lor taumaturgică și magică este în pârg.

În colindele tip IV, 93, *Portretul fetei frumoase*, apele retrase (la porunca fetei, în alte texte ceremoniale) lasă în urmă un sol proaspăt a cărui fertilitate maximă este figurată prin inflorescențe: „Vântu-i lin băutu-ș-au./ *Brândușia fetelor!* Nori negri scornitu-s-au./ Grele ploi plouatu-și-au./ *Brândușia fetelor!* Câmpii dalbi spălatu-și-au./ Flori frumoase răseara./ Fete la flori că-mi ieșea./ Îmi ieșea, îmi culegea./ În mănunchi le-nmănunchea./ În vârste le vârstuia./ În chite le chitua./ Juni pe fete le vedea./ *Brândușia junilor!* Le vedea, le alegea” (Titești – Vâlcea)³²⁰. Diluviul pare aici un fenomen animat de forțe interioare ce urmăresc legi și scopuri imanente materiei. Astfel se explică diateza reflexivă predominantă, ce transformă ploile într-un complement intern al unui verb impersonal. Precipitațiile cad întru sine, universul se transformă condus de legea proprie a involuției ciclice și câmpiile inițiatice se pregătesc astfel pentru sosirea concomitentă a florilor și a neofitilor. Cele dintâi constituie glasul vegetal al pământului regenerat prin potop, iar fetele sunt direct legate de floră și vin într-un spațiu cu rol premarital. Culesul, o funcție ordonatoare, asemenea țesutului și torsului, mâinile dalbe ale fetelor așezând florile gradual în buchete. Cele trei sinonime, *mănunchi*, *vârstă*, *chită* subliniază la nivel poetic gestul de ordonare socială a forțelor generative, caracterizate de o dominantă estetică. Anterioritatea potopului redat prin perfectul compus indicativ marchează încheierea fazei involutive a creației și, implicit, a celei inițiatice liminare. Imperfectul deschide etapa mitică postliminară, de integrare în lumea revigorată, feciorii și fetele alese pentru a fi pețite au astfel acces la acest timp privilegiat.

Într-o colindă culeasă de Sabin V. Drăgoi, apele înseși hotărăsc pornirea și oprirea potopului, precum și ivirea florilor aducătoare de fete. Ipostaza de *fons et origo* a mării primește în acest text excepțional o dimensiune dinamică, ce însumează totalitatea acțiunilor cosmocratice. Vom cita extensiv colinda pentru

³¹⁸ Silvia Ciubotaru, *Nunta*, p. 45.

³¹⁹ Julius E. Lips, *op. cit.*, p. 353.

³²⁰ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 129.

imaginea deosebită a arborelui lumii ce face legătura htonian – acvatic – uranian și pentru adresarea directă a mării către pom: „Acolo-n josu, mai din josu./ Din prunduțu mării./ Mându-i mărul rămuratu./ Cu ramurile în pământu/ Cu vârsoare sus pe soare./ Cu d-odrese jos pe mare./ Rupse marea de-mi grăia-re:/ „Strânge-ți, măr, ramurile-re./ Că de-oi sta m-oi mânia-re/ Și-n tine m-oi răsturna-re./ Mare unda și-oi veni-re/ Și ți-oi rupe ramurii-re/ Ți le-oi rupe și le-oi duce/ Acolo-n josu, mai din josu./ Pe prunduțu mării:/ Și ți-oi scoate prundurile/ Și-oi d-ara cu plugurile:/ Și-oi d-ara și-oi sămăna-re./ Și-oi sămăna flori vânațe./ Flori vânațe, mohorâte:/ Fete la flori or veni-re./ Eu din fete m-oi d-alege/ Hai mai mică, mai voinică./ Hai mai mare, mai harnică/ Și la păr îi calapăru/ Și la brațe iarbă creată/ Și la țâță-i tămăiță/ Și la brâu e foionfiu” (Leșnic – Hunedoara)³²¹. Marea este aici o mască pentru ipostaza masculină, prin simbolistica aratului și prin alegerea fetelor de măritat. Prezența lor este provocată de florile de culoare violetă, „mohorâtă”, adică aparținând cromaticii crepusculare, specific inițiatcă, prin sugestia trecerii de la o etapă existențială la alta. Prima cultură după potop, îngrijită de însăși marea primordială, nu este deci de plante alimentare ori textile, ci una pur estetică, ce invocă apariția fecioarelor. Doar ele pot deschide timpul (așa cum o fac și din leagănul suspendat), pentru că forțele creatoare le sunt imanente. Orice altă intruziune în momentul zero al lumii este imposibilă, ca act de protejare a universului regenerat. Din grupul cu valoare de contrast pentru fata aleasă se distinge o ipostază feminină florală, fecioara care își transformă trupul în plantele ale căror taine ea le cunoaște. „Zâna” florilor constituie mireasa lumii renăscute, e fata care poartă în spirit calomfir, are brațe iscusite și erotism latent, delicat.

Mălul rămas în urma revărsării apelor conține germeii fecundității maxime, fiindcă înglobează pământul și apa într-un întreg. Florile crescute din el cheamă fetele prin coordonate inițiatice: acvatic, estetic, fertilitate telurică: „Pe luncile soarelui./ Flori vinețioare de măr!/ Grele ploi plouatu-mi-au./ Luncile s’au noroiu/ Prin noroiu flori au ieșit:/ Fete flori au d’oblicit/ Și la ele dusu-s’or./ Tot aleg și îmi culeg./ Numai Stanca, ochii-și negri./ Tot alege/ Și culege./ Și de loc nu mai alege”³²². Singularizarea fecioarei în grupul său constituie preambulul pentru portretul ei superlativ, ce folosește metale nobile în descrierea fizionomiei. Culesul ei este diferit prin recoltarea unitară a florilor, fără o distincție aparentă, ca o încercare de înglobare totală a puterilor estetice roditoare. Efortul de asimilare răpește bogăția câmpiilor: „La fântâna corbului,/ Grele ploi că au plouat,/ Luncile mi le-au spălat./ Apoi soare-au răsărit,/ Flori frumoase-au înflorit./ Fetele cum auziră,/ După flori se pogorâră./ Le rupea și le-alegea./ Luncile le sărăcea./ Cele mari cu brațurile./ Cele mici mai puținele”

³²¹ Colindatul, p. 144.

³²² Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 124.

(Călinești – Maramureș)³²³. Acțiunea ploilor este în mod evident regeneratoare, spălarea solului nu are o conotație distructivă, ci cathartică, luncile se curăță de semnele epuizării ciclice și reîncep germinația, ca metaforă a fertilității maxime în formă delicată, specific feminină. Fetele „aud” cum cresc florile nu prin intermediul simțurilor, ci resimt în mod mistic momentul recoltării magice, asemenea feciorului care percepe solitar glasul cerbului din munte. Ele sunt „singurele care cunosc și stăpânesc tainele vieții obscure, vegetale”³²⁴, în timp ce feciorii sunt legați de dimensiunea exterioară a lumii. Sărăcirea luncilor prin culesul hiperbolizat („cu brațurile”) are o menire similară aducerii sălbăticiunii legate în sat, fiind un act de ordonare și de preluare din nucleul mitic a energiei vitale.

Atunci când fecioara este nerăbdătoare să obțină florile maritale, planta însăși devine maestru inițiator și o învață așteptarea recompensatoare: „Ea văzu o rujuliță./ Tinse mâna ca s'o rupă./ Ruja grăind îi grăise:/ Nu mă rupe, Măriuță./ Da' mă lasă 'n tri dumineci./ Că mai frumoasă m'oiu face./ Și mi-i rupe și m'ii pune/ Dinainte 'n cunună!”³²⁵. Cunoscută și sub numele *Mărită-mă mamă*, Rudbeckia laciniata stă în basme în cosița Ilenei Cosânzeana și cântă cu intensitate resimțită de șapte sau nouă împărății. Asemenea ei, fata poartă în coadă floarea emblema, atât cosița, cât și ruja, ca mărci ale statutului nubil, fiind subliniate la nivel poetic: „Ruja-i arde în cosiță”³²⁶. Prezența florii în părul fecioarei exprimă dorința ei maritală și devine, prin aceasta, o marcă vegetală a etapei inițiatice: „Și-mi apucă în grădiniță./ Și-mi rupe o rujuliță./ Și mi-o pune la cosiță” (Malaia – Vâlcea)³²⁷. Emblema rituală ajunge să simbolizeze neofitul: „Dar la flori cine-mi șadea?/ O rujită, fată dalbă” (Zam – Hunedoara)³²⁸ sau prin puterea de etalon estetic, „frumos ca o rujită”³²⁹, să devină referentul magic pentru mâinile fetei: „Cu mâinile ca rujile”³³⁰. Floarea câștigă o echivalență cu dalbul inițiat și aurul ce reconstruiește ritual mâinile, prin conotațiile comune ce țin de superioritatea spirituală. Ruja o învață pe fată tainele culesului propice, care implică, în colinda citată mai sus, o așteptare rituală de 3 duminici. Pârghul florii provoacă „didactic” pregătirea fetei pentru etapa maritală și-i asigură consacrarea socială: „«Nu grabi fat-a mă rupe/ Ni-mpupită, ni-nflorită./ Cum îi ruja mai urâtă./ Și tu fati, di mi-j vină/ Duminică dimineața./ Că pa mine m-oi

³²³ Ion Bârlea, *op. cit.*, p. 168.

³²⁴ Mircea Eliade, *Arta*, p. 142.

³²⁵ Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 126.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 122.

³²⁸ *La luncile soarelui*, p. 167.

³²⁹ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 127.

³³⁰ Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 125.

gasî-re/Și-mpupită și-nflorită./ Cum îi ruja veselită;/ Tăpă mâna și ma rupe/ Și mă pune-n cingătoare/ Și mă du în șazătoare/ Și mă joacă și mă sare/ Până ce m-oi scutura-re;/ După ce m-oi scutura-re./ Să m-arunci în drumul mare./ Să mă bată vânturele/ Ca pă june gândurele/ Când-i vremea de-nsuratu'” (Almaș Săliște – Hunedoara)³³¹. Duminica marchează ieșirea din etapa liminară a inițierii, ca moment al desăvârșirii genezei, și tot atunci se inițiază jocul marital. Simultanitatea creației cu nunta rezidă în echivalența lor mistică, printr-o substituție holomorfică a întemeierii. Lecția inițiată venită de la planta cu puteri magice are, în același timp, valoare de descântec de dragoste, prin inducerea jubilariei festive și provocarea gândurilor masculine de însurătoare.

Cununa pe care i-o sugerează ruja fetei, în varianta citată din colecția Viciu, „semnaliza calitatea de fată mare”, iar în textul colindelor „reprezintă un substitut al fetei și se înscrie într-un cod al relațiilor erotice”³³². În colinda tip IV, 104, cununa, și nu inelul, ori mărul (întâlnite în basme ca motive maritale) aduc acceptul fecioarei celui de-al treilea pețitor, deținător al codului corect: „Al c-a cerut cununița./ Ea din greu îl blăstăma:/ – Cununa-te-ai cu dânsa./ Cu dânsa, cu doamnă-sa!”³³³. Celelalte gaguri smulse, în unele variante, fetei, ca gest violent de asumare a iubirii ei, aduc doar implicații negative: „Cine m-o vărsat apa./ Turbura-s-ar ca dânsa:/ Cine m-o luat cununa./ Cununa-s-ar cu dânsa./ Cu dânsa, cu doamnă-sa:/ Cine m-o luat inelu' / Ruginire-ar ca dânsu'” (Peștenița – Hunedoara)³³⁴. Condiționalul–optativ al verbelor conferă versurilor o valoare de imprecăție accentuată de pronumele relativ, ca sugestie a actului erotic tănuț și pune în mișcare forțele magice imnante fecioarei.

Junele comparat cu pământul solar solicită cununa cu o imagine metaforică pentru căsătorie: „– Dă-mi tu, *Ileano*, cea cunună./ Cununa din capul tău./ Să mi-o pui cu pe al meu./ Ea prea bine-l cuvânta:/ – Cununa-te-ai cu dânsa./ Cu dânsa, cu doamna sa” (Malaia – Vâlcea)³³⁵. În plus față de ruja maritală, cununa înglobează și simbolul rodirii sacre pentru viitoarea ei familie: „Da de lucru ce lucrează?/ Tot învârstă la cunună:/ Cât învârstă, nu-i de-ajuns./ Ea se roagă mărului./ Mărului și soarelui./ Să-și aplece vârvurile./ Vârvurile și stalpurile./ Să-și rupă niște mlădiță./ Să-mi vârste o cunună./ Cununa de cununie./ Astăzi, mâne, ziua-mi vine”³³⁶. Desăvârșirea cununii prin ramurile copacului vieții se face sub protecția solară, reverența dendrolatică fiind aici implicită adulării astrului. Cununa de flori conține astfel însemne ale consacării, valoarea ei

³³¹ *Colindatul*, p. 77.

³³² Monica Brădulescu, *Ceata*, p. 46.

³³³ Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 126.

³³⁴ *Colindatul*, p. 235.

³³⁵ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 124.

³³⁶ Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 131.

maritală derivând din simbolurile inițierii depășite. Baladele tip I (5.1), *Trei fete surori*, „stabilesc o conexiune între plecarea fetelor, culesul florilor și preparativele pentru căsătorie: «Trei surori la flori/ Flori ca să culegă/ Chite să-mpletească/ Dă nuntă gătească» (Ciuperceni – Turnu Măgurele)»³³⁷. Intenția maritală le poartă însă pe fete mai întâi în pustiu inițiativ: „La flori să culegă/ Din Pădurea Neagră” (Orlea – Gorj)³³⁸, unde se integrează condiției primare: „Joi în sărbători,/ Mi-a plecat la flori,/ Flori ca să culegă,/ Coroane să-și facă,/ Să se-mpodobească,/ La horă să iasă./ Verde-o viorea,/ De-o ploaie că da,/ De-o ploaie cu vânt,/ Ele-au rățăcit,/ S-au sălbăticit” (Seaca – Olt)³³⁹. Împodobirea menționată în toate variantele este postliminară pătrunderii în sacru, dar intenția acestui statut nubil creează contextul rupturii de nivel existențial. Plecarea lor, similară cu cea a *dalbului de pribeag*, are și o explicație pragmatică; numeroase plante de leac necesită recoltarea înainte de răsăritul soarelui: „În revărsatu de zori,/ În glasu de cântători,/ Ele mi-a plecat/ Și mi-a mânecat/ Cu roua nescuturată,/ Cu ceața neridicată” (Idem).

Asemenea chinutei nurori a babei Dochia, fecioara de 15 ani dintr-un basm cules de G. Dem. Teodorescu este trimisă după fructe imposibile în timpul calendaristic: „Am o mumă vitregă, care mă bate și mă chinuiește. Și i-a venit poftă să-i aduc căpșuni cât oul de vrabie, acum la-nceputul iernii”³⁴⁰. Inițierea ei reușește prin valorificarea calităților morale și intrarea în sacru, dar roadele mirifice este simplă. Maestrul inițiator însuși sugerează reușita ei excepțională: „....cum d-ai nimerit calea, că prin părțile locului nu calcă nici pasăre măiastră”³⁴¹. Culesul constituie, așadar, scenariul inițiativ acordat puterilor feminine prin care neofitul pătrunde pe tărâmul fertilității nestăvilite.

Promisiunea maritală ce conține conștientizarea capacităților intime este făcută de fete la tors sau la cules, adică în momentele activării puterilor magice. Gradarea promisiunilor ce culminează cu cea a mezinei născătoare de prunci minunați se face la cules de in³⁴² sau cânepă³⁴³, plante cu valorificare textilă ce implică un complex de acțiuni dificile. În special operațiunea prelucrării cânepii, trecută în registru verbal, capătă o putere apotropaică, în descântece, ca sugestie a evoluției inițiatice ce implică suferința rituală. În cântecul de Lioară, variantă a tipului *Mă luai, luai*, mutilarea inițiativă (pe care am întâlnit-o și în basme sub forma degetului mic retezat) este asociată ritualului culegerii și torsului: „Luni

³³⁷ Monica Brădulescu, *Ceata*, p. 49.

³³⁸ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 164.

³³⁹ Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 14.

³⁴⁰ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 101.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 137.

³⁴³ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 72.

dimineața./ Luai furchița/ Și secere-n brâu./ Tare mă purtai./ Dejetu-mi tăiei;/ Cursă sânge, cursă./ Doru mă d-ajunsă./ De maică, de taică./ De frați de surori./ Grădina cu flori” (Valea-de-Jos – Bihor)³⁴⁴. Despărțirea dureroasă de familie nu poate fi justificată decât de etapa izolării rituale, ceea ce ne convinge asupra valorii simbolice, a morții prefigurate prin sângerea plăgii. Versul *Tare mă purtai* din cântecul de Lioară citat conține dramatismul solicitant, specific ritualului inițiat, în decursul căruia acțiunile semnificative sunt marcate prin valoarea atemporală a imperfectului: plecarea cu furca de tors, suportarea evenimentelor și însemnarea trupului. Toate celelalte acțiuni țin de ființa umană vulnerabilă care trebuie să sângereze și să resimtă afectiv mutațiile ontologice. Perfectul simplu prin care sunt redată reacțiile la scenariul inițiat limitază gravitatea lor, printr-o înscriere în anterioritatea duratei. În basme, apropierea de ritualul primitiv este și mai evidentă: în urma metamorfozelor succesive fecioara nu mai are degetul mic de la mâna stângă, ca simbol al marcării fizice la intrarea în sacrul infernal³⁴⁵. Mentalul arhaic localizează sufletul în degetul mic³⁴⁶, ca element distinct al constituției magice umane. Relatările despre practicile inițiatice aborigene frapază prin imaginea recunoscută în textul literar: „...ei se înfățișau înaintea unui om mascat care, dintr-o singură lovitură de topor, le tăia degetul mic de la mâna stângă”³⁴⁷. Pierderea suferită constituie o sinecdocă a morții, cu degetul detașat de trup pier și identitatea perisabilă a neofitului care umblă acum prin lume marcat de modelul arhetipal. „Murind și înviind astfel, neofiții căpătau calități magice”³⁴⁸ ce vor fi puse la temelia lumii rezidite prin sacrificiu.

Maternitatea fabuloasă

Momentul ritual al cumulării forțelor sacre fertile deschide totodată etapa integrării rituale în comunitate prin gesturi maritale. La cules ori în timpul torsului izolat, fecioarele fac promisiuni maritale, în concordanță cu puterile lăuntrice dobândite. Mezina supralicitează de fiecare dată miza maritală, având convingerea că poate aduce pe lume prunci mirifici: „– De m-ar lua pe mine feciorul acela de boier ce trece p-aci, eu i-aș face *doi feți-logofeți cu totul și cu totul de aur, zisese fata cea mică*”³⁴⁹. Promisiunile făcute de surorile mai mari valorifică energiile acumulate și constituie trepte către abilitatea maximală de a

³⁴⁴ Traian Mârza, *op. cit.*, p. 156.

³⁴⁵ Vezi Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 589 și Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 146.

³⁴⁶ Arnold Van Gennep, *Riturile*, p. 131.

³⁴⁷ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 100.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 104.

³⁴⁹ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 64.

crea: „...vede o căsuță în marginea drumului și acolo era trei fete mari. Una torcea, alta frământa și alta cosea. El asculta la ușă. Da ce-a zis care frământa? – Făi, făi surată, să mă ia pă mine fecioru dă-mpărat, eu i-aș țâne toată țara lui c-o pâine. Da, ailaltă, care torcea, 'ce: – Eu toată țara lui și toată armata lui i-aș îmbrăca-o c-un fir dă tort. Aia, care cosea-n pat, 'ce. – Dacă m-ar lua pă mine fecioru dă-mpărat, eu i-aș face trei feți logofeți. I-aș face doi băieți cu condeili la ureche și c-o stea-n frunte și i-aș face o fată cu buzili dă frunză verde, păru dă aur, soarili-n piept, luna-n spate, doi luceferi în doi umeri, spicu grâului în vârful capului” (Pătroaia-Vale – Dâmbovița)³⁵⁰. Abilitățile surorilor mai mari provoacă belșugul, dar nu viața, creațiile lor sunt inanimate, în timp ce pruncii promiși de mezină apar ca ipostaze divine mijlocite de fecioara cu puteri hierofante. Împăratul constituie un ideal marital ce soliciită capacități superlative, supraumane în sens inițiat. Surorile mai mari au parcurs o inițiere ce limitează abilitățile la o valorificare socială, pe când mezina, prin puterile ultimogeniturii născute a treia, este capabilă nu numai să așeze împărăția departe de drama sterilității, ci să o consacre unei perioade glorioase îndelungate, prin puterile magice ale succesoriilor regali. Soții surorilor mai mari vor fi în acord cu valoarea abilităților dobândite, ei fiind scriitori, dregători³⁵¹, scutieri și paharnici³⁵², ca ipostaze ale profanului, în opoziție cu dimensiunea spirituală sacră a mezinei și a împăratului.

Cu totul impresionantă este lunga serie de caracteristici divine ale celor trei feți logofeți. Petru Caraman consideră această enumerație aglutinantă o caracteristică a variantelor românești pentru motivul european al copiilor cu emblema astrală³⁵³. Basmul dâmbovițean adaugă mărcilor uraniene simboluri spirituale și vegetale: condeil științei stă după ureche, buzele preiau frumusețea rodnică a florei și, poate, sunt capabile să cânte ca din frunză. Seria completă de însemne „tatuete” apare și într-un basm din Purcăreni, Argeș, în care spicul grâului ca emblema a spiritualității fertile este ulterior decodat de povestitor ca metaforă pentru părul solar: „Împăratu tot să uita pă el și-a văzut că are un semn soarele-n piept, luna-n spate, în doi umăraș, doi luceferaș, doi luceferaș, capu îi era ca spicu grâului... Păru lui era spicul grâului de galben, cum îi spicu grâului”³⁵⁴. Perspectiva naratorială este a împăratului, aflat pe o treaptă mai jos față de mireasa sa capabilă să conceapă semizeii. El crede în planul mincinos ce atrage suferința fecioarei, ceea ce implică un acces limitat la adevărurile magice, de pe urma cărora are însă beneficii specifice paternității. Copiii poartă înscris în piele, ca

³⁵⁰ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 144-145.

³⁵¹ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 61.

³⁵² D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 309.

³⁵³ Petru Caraman, *Studii*, p. 240.

³⁵⁴ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 141.

și mama lor inițiată, simboluri ale fecundității aflate la apogeu, motivația divină fiind cea acceptată categoric și de informatorii pentru basm: „Așa erau pictate... Așa lăsat[c]ă Dumnezău”³⁵⁵.

Maternitatea fabuloasă este promișă și întotdeauna îndeplinită. Pruncii minunați declanșează inițierea propriu-zisă, ce survine ulterior nunții, ca efect al răutății celor apropiați. Surorile invidioase, mama soacră, ibovnica părăsită de împărat primesc o funcție modelatoare a traseului ritual, dimensiunea lor negativă provocând ieșirea neofitului din social prin repudiere. Scenariul parcurs *a posteriori* trece prin mutilarea inițiatcă, rătăcirea de lume, moartea ființei istorice și reintegrarea consacrantă, toate cu supramarca pe care o constituie copiii mirifici, ca dovadă, cunoscută gradual (de la povestitor – transmisă receptorilor exteriori lumii mitice, de ajutoarele năzdrăvane, de comunitate și abia apoi de către împărat) a puterilor creatoare. Chiar și atunci când maternitatea fabuloasă nu este resimțită, dar survine în urma etapelor inițiatice, ea confirmă identitatea superioară a fetei înzestrate organic cu capacități creatoare excepționale. Acuza nedreaptă a încălcării castității sau a nerespectării promisiunii maritale devine astfel un episod ritual necesar pentru deschiderea seriei de încercări inițiatice.

Numele mezinei ce își depășește surorile în capacități creatoare este revelatoriu într-un basm cules în Fărcășele, Olt. Culoarea spectrală specifică neofiților rezultă aici dintr-un apelativ ce cumulează forța regeneratoare a laptelui și afecțiunea instanței narative: Lăptița. Sora ei mijlocie are capacitatea de a crea armuri magice ce conferă invincibilitate împărăției: „...i-aș face straițe dă i-aș îmbrăca toată oastea lui dă luptă și să fie puternici să nu-i doboare nimenea”, însă mezina dalbă aduce pe lume copii ai luminii: „...dacă ai lua-o dumneata de soție, ea ț-ar face doi feț’ logofeț’ cu păru de aur, în umerei – doi luecferei, în piept – soarele și-n spate – luna”³⁵⁶. Metalul solar constituie natura însăși a pruncilor într-un basm din colecția Schott³⁵⁷, ce nu păstrează datele contextuale complete ale făgăduinței. Aceeași antologie conține o variantă a basmului AT 425, în care aducerea pe lume a pruncilor cu trup solar devine un gest de penitență. Nesocotirea interdicției de a zări chipul ascuns prelungește sarcina neofitului și o condamnă la călătorie. Traseul inițiatc acționează asupra mamei și a pruncilor săi, nașterea lor în chip de „idoli” fiind dovada supremă a evoluției inițiatice.

Casa fetelor care torc în noaptea rituală se află întotdeauna la marginea satului ce figurează spațial îndepărtarea de statutul uman obișnuit și condiția incertă, periculoasă a neofiților. Acolo, ele grijesc firul lumii și conștientizează sub

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 152.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 89.

³⁵⁷ Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 138.

efectul coborârii în mit capacitatea ideală a propriei ființe. Legământul încheiat este activat doar de ritualul consecutiv inițierii, nunta: „– Eu numai pe împăratul l-aș lua, căci numai lui i se cuvine să aibă *copii de aur* cum o să fac eu”³⁵⁸. Recluziunea și gestul cosmocrator al toarcerii induc revelația inițiativă a ființei și mezina are conștiința propriei valori. Împăratul sau fiul lui este prototipul eligibilității magice și idealul fetei nubile, datorită condiției sale regale la nivel spiritual. În mentalul tradițional, a fi împărat nu înseamnă a fi bogat și trândav (am văzut că împărătesele mătură, coc în vatră), ci a fi parcurs un traseu mitic până la capătul desăvârșirii. Numai cei stăpâni pe forțele magice ale lumii, călători în timpul sacru și reveniți în social pot purta coroana ființei. Fecioara știe că va naște prunci de aur pentru că își anticipează evoluția ulterioară prin suferință și mai știe că doar un erou întemeietor (*i.e.* împăratul) poate concepe alături de ea pruncii biruinței solare. Niciodată făgăduințele fecioarelor nu se vor pierde în eter, ele sunt receptate direct sau indirect de împărat în mod obligatoriu. Abilitățile inițiatice nu se pot risipi, ele sunt dobândite întru refacerea creației înseși, pentru care tinerii sunt „unși” să acționeze. Intruziunea împăratului tânăr (sintagma desemnează mirele în orațiile de nuntă) are aceeași valoare maritală ca venirea feciorilor la șezătoare ori pe câmpul proaspăt, plin de flori și fete, în colinde.

Șederea în spațiul inițiativ infernal conduce la concepția fabuloasă într-un basm din Scheiu de Sus, Dâmbovița. În cei trei ani petrecuți în Pădurea Neagră Miofița preia natura originară a lumii: „ea să alimenta în loc dă mâncare cu rădăcinili lemnelor dă prin pădure, cu frunze, cu muguri, în special iarna, și să sălbătice cu totul. Rămăsese desperată (*sic!*)”³⁵⁹, să rupsesse haineli alea care le avea pă ea”³⁶⁰. Tocmai acest abandon al lumii profane figurat de distrugerea hainelor de acasă permite etapa următoare inițiativă, când, adusă de feciorul de împărat la palat, „a născut Miofița un băiat cu totu și cu totu dă aur”³⁶¹. Puterile dobândite în timpul șederii în sacru îi permit acesteia să dispară din fața atacatorilor, când scenariul inițiativ o poartă din nou în planul infernal. Doi copii de aur naște și fecioara închisă în grota silvestră, această dublă izolare fiind augmentată de tabuul vorbirii în basmul *Mama zidită de vie*³⁶². Florea, fecioara moartă și-ngropată în cimitir, apoi metamorfozată în floare minunată, zămislește

³⁵⁸ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 308.

³⁵⁹ Povestitorul spune mai târziu *despoiată*, considerăm că aceasta era sensul propriu contextului.

³⁶⁰ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 21.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 22.

³⁶² Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 111.

și ea prunci cu părul de aur, dar locul lor natal este tărâmul zmeului³⁶³, ceea ce îi transformă prin naștere în anihilatori ai haosului.

Ulterior nașterii fabuloase lipsite de vizibilitate profană, tânăra îndură moartea inițiativă în chip de Persephona: „– Luați-o, băieți, și duceți această femeie ș-îngropați-o dă vie la canale, unde curge toate toate spurcăciunile, să trăiască cu ele-acolo-ngropată!” (Fărcașele – Olt)³⁶⁴. Ambivalența paradoxală a morții inițiatice este sintetizată revelatoriu în replica fiului de împărat: coborâtă în infernul figurat grotesc, tânăra trăiește pentru a evolua la nivel mistic. Umilința rituală este indusă la nivel social printr-un oprobriu al spațiului mizer cu corespondent mitic în râul infernului: „Când a venit împăratu de la război și-a văzut doi căței, a dat ordin s-o ia, s-a bage pă canalizare, unde vine toate restur’le dă mâncare, la Lăptița” (Fărcașele – Olt)³⁶⁵, „...pe împărăteasă o îngropă până la brâu în groapa din bucătărie, unde aruncau rămășițele mâncărei”³⁶⁶. Motivul gropii cu resturi menajere semnaleză regresul universului consumat de durată, asemenea cenușii în care eroul trebuie să se cufunde. Involuția lumii catalizează întoarcerea, prin mediul scabros, până la momentul inițial al creației, când haosul era redus la tăcere. Pătrunderea pe jumătate în infern, asemenea lui Mistricean în șarpe, sugerează natura duală a neofitului, mort pentru comunitate (în basm această stare e decodată malefic, în ipostaza strigoiului) și ca persoană infantilă, dar puternic animat de sensurile sacre, atât în decursul inițierii, cât și ulterior ei. Pântecul teluric cu vitalitate consumată este alteori suplimentat simbolic cu ritul îmbrăcării neofitului în piei de animale: „Pe biata împărăteasă a fost pus împăratul de a îmbrăcat-o în piele de bou și a băgat-o unde turna lăturile”³⁶⁷. Același animal găzduiește magic oprobriul îndelungat, într-un basm din Purcăreni, Argeș: „A luat-o ș-a pus-o-ntr-o piele de bivoli și-a cusut-o-n pielea aia de bivoli, așa-ntreagă, cum a fost ea. Ș-a pus-o-n poartă. Și-n poartă-a scris: «Cine trece pe drum, să dea cu pietre-n ea!» Dacă nu dă nimeni cu pietre-n ea, îi dă amendă. Îi dă!”³⁶⁸. Ipoteza sacră a boului are o răspândire universală; ceea ce îl transformă aici într-un donator simbolic implicit este forța lui liniștită ce vine din „blândețe și detașare”³⁶⁹, acest portret exteriorizând de fapt calitățile feminine demonstrate în timpul mutației ontologice. Legătura mistică a bourului cu pământul, asemenea fecioarei, decodează imaginea neofitului pus să coboare în infern învelit în giulgiul magic ca formă arhetipală a morții inițiatice. V. I. Propp a

³⁶³ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 601.

³⁶⁴ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 216.

³⁶⁵ *Ibidem*, vol. V, p. 90.

³⁶⁶ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 66.

³⁶⁷ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 310.

³⁶⁸ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 139.

³⁶⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 201.

investigat practica învelirii într-o piele de animal la numeroase popoare. Similitudinile dintre riturile funebre și practicile inițiatice, în care se relevă „consubstanțialitatea dintre neofit și animal”³⁷⁰, accentuează și mai mult unificarea traseului ontologic pentru cele două tipuri de călători. Imaginarul inițiativ a fost însă precedat de obiceiurile de înmormântare de la care au fost preluate simbolurile sepulcrale: „riturile funerare care au reflectat odinioară, într-o etapă anterioară stadiului istoric al păstoritului, consubstanțialitatea dintre om și animal după moarte au constituit izvorul din care se trage motivul eroului care pătrunde în corpul animalului sau se coase în pielea lui”. Intrarea în corpul animalului ce se jertfește, locuirea în casa făcută din scheletul lui sau „sacul amniotic” tăbăcit protejează ființa pe parcursul mutației existențiale și o încarcă pozitiv.

Mutilarea fetei și răstăcirea ei în spațiul silvestru au, de asemenea, o încărcătură thanatică. Starea incipientă a materiei provoacă germinația puterilor inițiatice ale fetei lipsite de vedere în mundan: „Și pre fată o țapă apoi oarbă într-o mocirlă, în un tinoroi”³⁷¹. Cel mai frecvent suferința rituală urmează scenariul amputării brațelor, uneori și a picioarelor. Răstăcirea, pătrunderea pe tărâmul mitic și redobândirea membrilor în formă sacră („de aur”) alcătuiesc traseul ritual pentru integrarea în lume sub o identitate superioară. În acest context, mutilarea devine un schimb magic: „...sensul fundamental al jertfei, și al jertfei inițiatice, e, contrar purificării, acela de-a fi un târg, un zălog, un troc de elemente contrarii încheiat cu divinitatea”³⁷², „... de fiecare dată, sub forma unei dureri adecvate, se avansează prețul avantajului urmărit. Paralel, se scapă de un rău temut renunțându-se de voie bună la vreun bun oarecare”³⁷³. Bunul pierdut de fecioara repudiată aparține exclusiv lumii profane și duratei; brațele de carne puteau crea doar întru contingent, iar picioarele întregi parcurgeau doar drumuri în lumea istorică, asemenea surorilor mai mari din balada I (5).

Revenirea definitivă în planul social durează, pentru tânăra îngropată de vie, până la momentul ajungerii pruncilor la vârsta inițiativă, ei fiind cei care redau, prin *logos*, statutul regal al mamei. Povestitul în interiorul povestirii mitice adaugă o valoare recuperatoare, de consacrare simultană a tinerei și a fiilor ei astrali, la funcțiile de resuscitare a timpului sacru și apotropaică. Inițiată este scoasă din spațiul infernal, moment în care dimensiunea ei divină este demonstrată planului profan: „Ș-atunci când au văzut ei, au luat pielea de bivoli din poartă și, când au desfăcut-o, mama lui era chiar uscată cum ar fi o sfântă, o

³⁷⁰ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 253.

³⁷¹ Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 192.

³⁷² Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 385.

³⁷³ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 30.

poamă. Așa era uscată” (Purcăreni – Argeș)³⁷⁴. Moartea inițiatcă are aici conotații specifice ascetismului, moaștele demonstrând intrarea tinerei în sacru, prin abolirea perisabilității umane. În alt basm, agregarea în planul superior uman și primirea în societate necesită o imersiune inițiatcă: „A dat ordin și s-a dus de-a dezgropat-o. Dom'le, dac-a fost nevinovată, a scos-o cu viață, cu suflet în ea. Decât oasele care mai rezista și sufletu care mai bătea în ea. Ș-a-început...A botezat-o din nou, a scăldat-o, a spălat-o, treaba lor” (Fărcașele – Olt)³⁷⁵. Ca și feciorul înghițit de șarpe, scheletul mamei fabuloase este semnul pătrunderii prin moarte a tainei de pe tărâmul de dincolo³⁷⁶, în timp ce sufletul bate ritmul spiritului hrănit de parcursul mitic. Unghiul relatării este perfect acordat perspectivei sociale, care acceptă acum eroina. Povestitorul mimează surprinderea inocentă, dar accentuează demonstrativ calitatea imaculată a tinerei, ca semn al convingerii definitive asupra harului suprauman. Retrăgerea din implicarea directă („treaba lor”) conferă instanței narative superioritatea observatorului pasiv la timpul mitic deschis de propria spunere, pregătind retrăgerea totală din el, cerută de închiderea faliei lingvistice spre sacru.

Repudierea inițiatcă survine alteori dintr-o concepție la fel de fabuloasă, fiind imaculată: doar privind un flăcău în timp ce era izolată, fecioara dă naștere lui Busuioc și Musuioc³⁷⁷, alteori feciorul de împărat o privește cu drag³⁷⁸, rămâne grea după ce e atinsă de finul lui Dumnezeu cu o așchie³⁷⁹ sau miroase o floare minunată³⁸⁰. Fecundarea magică a fetei care absoarbe în timpul reclusiunii toată puterea de rod a lumii are agenți divini, fie că aceștia au o formă vegetală (frunza, floarea), fie că sunt animați de personaje creștine. De fiecare dată progenitura miraculoasă are puteri supreme asupra haosului, printr-o preluare „ereditară” a însușirilor inițiatice materne. Copiii de aur sau cu însemne astrale sunt capabili, în urma asasinării lor, să se transforme în meri, în busuioc, în miei și din nou în copii, marca sacralității lor, compoziția din aur însoțind fiecare ipostază. Glasul lor transcende speciile și formele animate sau nu (mărul de aur este tăiat și preschimbat în pat), dar poate fi auzit doar de personajul malefic inițiatcă, autor al crimei rituale. Pentru ca împăratul tată să înțeleagă adevărul sacru, este nevoie ca povestea recuperatoare, spusă de fiii mirifici, să se împlinească și să închidă bucla timpului primordial.

³⁷⁴ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 151.

³⁷⁵ *Ibidem*, vol. I, p. 226.

³⁷⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 209.

³⁷⁷ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 95.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 70.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 175.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 181.

Legături totemice

Când inițierea nu provoacă „sălbăticirea” neofitului, legătura totemică, vizibilă mai ales în basme și colinde, mijlocește apropierea tinerilor de esența lumii, până la integrarea totală. Feciorii pătrund în sacru în forma cerbului solar, perechea cinegetică a cornutei fiind rezervată pentru metamorfoza fetei de împărat. La fel ca bourul, cerbul are o funcție psihopompă atestată de toate textele ceremoniale funebre care descriu mortul purtat între coarnele acestuia³⁸¹. Menirea lui de călăuză spre un alt nivel existențial poate fi explicată prin sugestia coarnelor sale impunătoare, care au format credința că „poartă pe cap arborele vieții”. Mai mult chiar, românii consideră că el duce un brad în frunte³⁸². Astfel ne întoarcem la imaginea matcă pentru motivul leagănului, Arborele Cosmic: „La mijloc de lac,/ Crește-un măr rotat/ La crenguța lui,/ Leagăn de mătase” (Enisala – Tulcea)³⁸³.

Așezată în leagănul dintre coarnele cerbului, fata de măritat evocă imaginea zeiței Bendis sau a unei alte divinități protectoare a vânătorii și a căsătoriei. Funcția maritală a cerbului am regăsit-o și în colindele de fecior, unde îi promite eroului o mireasă. În colinde, animalul este însă, asemeni taurului, „cuminecătură” totemică, deoarece cuplul se identifică cerbului cosmogonic: „– Lin, mai lin, cerbe tretin,/ Mai încet cu-alergătura/ C-ai să-mi tulburi cusătura”/ (...) Cerbule, cu carnea ta/ Mi-or ridica nuntia;/ Cerbule cu oasele/ Mi-or dulgheri casele,/ Cerbule cu sângele/ Mi-or zugrăvi casele./ Cerbule cu pielea ta/ Mi-or înveli căsuța;/ Cerbule cu unghiile/ Mi-or face păhărele/ Și-or bea boierii cu ele” (Ostrov – Tulcea)³⁸⁴. Esența a vitalității și forței, oasele și sângele protejează cuplul virtual prin magia unei „locuințe” constituite din însuși animalul mitic.

Prin adăugarea ciutei la fauna inițiativă avem o nouă dominantă selenară, dat fiind că cerbul și ciutele sunt considerate a fi animale semi-sacre ce își „manifestă întreaga lor putere în nopțile cu lună”³⁸⁵. Mihai Coman notează că textele de tip 67 A și B, *Ciutalina*, *ciuta fără splină*, descriu o inițiere feminină și nu una a flăcăului, fiind vorba „nu de o vânătoare ritualică, ci o fugărire ritualică”³⁸⁶, această decodare părănd mai aproape de indiciile textului: „– Ce mă boieri ispitiți?/ C-am vânat o ciută lină,/ Ciuta dede jos de vad;/ D-aia-i murgul asudat,/ Șoimii-s vineți feșteliți,/ Ogari dalbi is obosiți!/ Strigă fata

³⁸¹ Monica Brătulescu, *Colinda*, p. 45.

³⁸² Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 510.

³⁸³ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 95.

³⁸⁴ *Ibidem.*, p. 97-98.

³⁸⁵ Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 399.

³⁸⁶ Mihai Coman, *op. cit.*, p. 65.

Giurgiuleancă:/ – Nu-l credeți, voi boieri mari,/ Că are o dragă ibovnică/ Și-i cale de două zile/ El o calcă în două zile/ (...) Vasile, bun bărbat/ El așa d-o cuvântat:/ – Taci tu fată Giurgiuleancă/ Din vârful Giugiului,/ Că de m-oi sui la tine,/ Zău că mi-i păți-o bine!” (Cioaca – Hunedoara)³⁸⁷.

Substituirea fetei în ciută este transparentă în provocarea pe care aceasta o lansează tânărului. În alte colinde, după ce împarte ciuta la diferiți meșteșugari, croul păstrează „limba ș-un rărunchi” pentru a se dezvinovăți în fața boierilor. Gesturile au un caracter fast, sunt o împărțire mistică a manei: „Dete sânge locului/ Și mana pământului,/ Dete păr la trăistari,/ Pelea la tăbăcari,/ Carnea la măcelari,/ Oasăle la fluierari,/ Mațale la strunari,/ Unghele la păhărari,/ Bălegar la grădinari./ El nimica nu-ș luară/ Luă limba ș-un rărunchi/ În basma le-nvăluiră” (Costache-Negri – Galați).³⁸⁸

Diferența între cerb și ciută este cea dintre animalul ghid și animalul belșug. Sacrificarea cerbului denotă simbioza eroină – vânat, în timp ce împărțirea ciutei construiește o „societate”, nu doar o imagine în miniatură a cosmosului: „Cu cita m-alăturai/ În subsuoară mi-o luai./ Pe mal negru o-arunca/ Îngenunchi d-o-ngenunghiai./ Dădai sânge câmpului,/ Iar pielea târgului,/ Tăbăcari s-o tăbăcescă,/ Parale să-ți dobândească./ Păru-l dădai la trăistari,/ Să facă trăisti la măgari” (Țândărei – Ialomița)³⁸⁹. Ofranda căprioarei este menită pământului roditor și meșteșugarilor, două coordonate ale dimensiunii practice a lumii, secătuită de vitalitate. În plus față de conotațiile deja discutate ale splinei, absentă din corpul transfigurat totemic sau păstrată ca dovadă a vânătorii, trebuie precizat că acest organ reprezintă „un simbol de versatilitate, precum dispozițiile schimbării”³⁹⁰, ceea ce justifică atitudinea ludică a fetei. Că ciuta și fecioara sunt una este sugerat și mai clar de acele colinde în care tânărul nu mai are „replică” la acuzația adusă. Credința totemică atestă faptul că în anumite împrejurări, „în special în caz de pericol”, omul poate lua forma animalului și la rândul lui „animalul e considerat o dublură a omului, un *alter ego* al său”³⁹¹. Petirea poate lua, atât simbolic, cât și la nivel mitic, o formă cinegetică, imaginea fiind foarte frecventă în orațiile de nuntă. Amenințarea cu tăierea cosiței ar putea afecta nivelul magic al existenței fetei, fiindcă „inițierea comportă și o «tundere a părului»”³⁹², dar marchează schimbarea de statut, dat fiind faptul că tăierea părului la fecioare

³⁸⁷ *La luncile soarelui*, p. 110.

³⁸⁸ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 68.

³⁸⁹ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 46.

³⁹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 255.

³⁹¹ Emile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*. Traducere de Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu. Cu o prefață de Gilles Ferreol, Iași, Editura Polirom, 1995, p. 149.

³⁹² V. I. Propp, *op. cit.*, p. 294.

are, cum s-a remarcat, o finalitate explicit maritală³⁹³. Simpla întrebare despre cauza oboselii manifestate de cal duce la un tir de amenințări a căror finalitate o constituie cadrul nupțial: „– Taci, fată, nu mânia,/ Că dacă m’-ii mânia,/ Murgu’n pinteni strânge-l-oiu,/ Sus, la tine, sări-oiu,/ Cosița tăia-ți-oiu,/ Sus în turnuri pune-oiu,/ Să ți-o bată vânturile,/ Ca pe mirel gândurile”³⁹⁴. Așezarea fetei în planul înalt și menționarea turnului furnizează date despre etapa reclusiunii fecioarei, perspectiva ei modificată ducând în basme la o concepție imaculată. Viitorul popular al verbelor predicative are o valoare optativă, ca efect al intenției rituale a pretendentului. Prin tăierea cosiței în urma provocării, tânărul declară inițierea încheiată. Ciuta constituie un intermediar între ipostaza inițiată a feciorului pornit prin pădurea misterelor și fata ieșită recent din cufundarea izolantă în mit. Transformarea ei constituie indiciul că și-a desăvârșit traseul ritual și a fost asimilată de natura sălbatică a ființei, ca depozitar al tuturor forțelor vitale. Nu întâmplător o voce feminină deconspiră alegoria vânătorii: „Strigă Leana, strigă tare:/ – Nu mi-l credeți, mari boieri,/ Că-i d-un mare prefăcut,/ Ș-are ibomnică greacă,/ Depărtată nouă zile;/ El se duce în trei zile,/ În trei zile pe trei cai:/ P-un’ se duce, p-alt se-ntoarce,/ P-altu’ cu el împrânzește./ Cătați-l în degețel,/ Veți găsi d-aur inel” (Lupșanu – Călărași)³⁹⁵. Inelul, năframa și cununa – „odoarele/ Strălucind ca soarele”³⁹⁶ reprezintă coduri maritale cunoscute de fecioara denunțator, printr-o legătură tainică cu ciuta și feciorul.

Orațiile de nuntă dezvăluie continuitatea rituală a urmăririi sub forma alaiului de nuntă pornit spre casa miresei, pe un traseu ce coboară din uranian: „Ș’alergarăm de venirăm,/ Munță cu brajii și cu fagii,/ Ceriu cu stelele,/ Câmpu cu florile,/ Dealu cu podgorile;/ Vâlcilili cu viorelile,/ Satile cu fetile./ Când bătu soarli de sară,/ Ieșirăm la drumu-al mare/ Și deterăm de-o urmă de fiară,/ Și stătu toată oștirea’n mirare./ Unii zăsără că ie urmă de zână,/ Să’i fie împăratului cunună,/ Așa să găsără alți învățători,/ Mai cunoscători,/ Și găsără că ie urmă de căprioară/ Să-i fie’mpăratului soțioară” (Stanotîrn – Vidin)³⁹⁷. Asemenea epifaniei zoomorfe de la apus, feciorul devenit mire face descoperirea așteptată la plecarea soarelui de pe boltă. Diferența fundamentală este dată de spațiul revelației. Leul somnoroș este întâlnit în inima sacrului, în punctul nodal al genezei caracterizat de vegetația nestăvilită și de spinul înflorit, ca sugestie a proliferării principiului distructiv. Urma fetei se află la intrarea în planul social, ceea ce înseamnă că „drumul mare” al deplasărilor mundane face legătura și cu dimensiunea sacră. Urma căprioarei – soție constituie un al doilea plan de cunoaștere a lumii, și nu

³⁹³ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 58.

³⁹⁴ Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 149.

³⁹⁵ *Colindatul*, p. 226.

³⁹⁶ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 80.

³⁹⁷ C. Sandu-Timoc, *op. cit.*, p. 316.

cel din urmă. Zâna sugerată de urma minunată amintește de semnele lăsate de Ileana Simziana pentru erou. Pătrunderea treptată a semnificațiilor este asistată de maeștri inițiatori, „învățători mai cunoscători”, care înțeleg amprenta simbolică și descoperă sugestia maritală. Cea din urmă metaforă pentru mireasă ne poartă în plan vegetal: „Unii ziceau că-i floare de rai/ s-o rupă al nostru dulce crai,/ Alții că-i viță de vie/ Să-i fie craiului soție”³⁹⁸. În așteptarea flăcăului, floarea fată se veștejește, imagine corespondentă metaforic dorului: „nu-nflorește/ Nici nu rodește,/ Nici locul nu-i priește/ Și mai mult se ofilește”(Sibiu)³⁹⁹. Gestul ruperii florii anunță intenția maritală și prin codul grădinii îngrijite de fata de măritat, a cărei distrugere constituie o provocare și o revendicare: „... întră călare în grădină și începu a-și încura calul printre flori. Nevasta zmeului, fata împăratului a mai mare va să zică, când l-a văzut alergând prin grădină și stricând florile a deschis fereastra și i-a strigat” (Chirculești – Vâlcea)⁴⁰⁰. Fata aflată în leagănul mitic este tulburată din izolare de gestul brutal ce modifică mesajul floral: „...fata iera adormită; îi rupe cu potcoavili câteva buchete din rontu iei dă flori și îi pică în curtea împăratului” (Scheiu de Sus – Dâmbovița)⁴⁰¹. Somnul fetei în leagăn provoacă coborârea în timp, până la forțele clocotitoare ale genezei și permite ivirea feciorului ursit în grădina emblematică, pentru a împlini cuplul inițiat.

Depășirea etapei premaritale se continuă cu etapa consacrării sociale ce valorifică capacitatea fertilă acumulată. În acest context, sosirea mirelui împărat restabilește echilibrul amenințat de absența principiului masculin: „Tinărul nostru împărat/ Umblând cu ai săi p'aici,/ A oblicit la d-vastră o flóre,/ Care înflorește, dar nu rodește,/ Noi după dēnsa am venit,/ Să o ducem în curțile tinărelui împărat./ Acolo să crească, să înflorască,/ Dar să și rodască”⁴⁰². Același traseu magic este parcurs de Florea din basmul cules de Ovidiu Bârlea. În timpul sederii ei în mormântul ascuns de zmeii care pot zădărnici reînnoirea universului, feciorul de împărat visează că trebuie să se ducă la floarea nemaivăzută, „...mândră flore, da n-o șt' iut-o n'ime că ce fel d'e flore-i” (Mara – Maramureș)⁴⁰³. Mirarea oștirii fastuoase are aici un echivalent în neputința profană de a înțelege menirea florii. Abia a treia căutare a slujitorului împărătesc este fructuoasă, însă asumarea miresei trebuie făcută de împăratul însuși, singurul care poate strămuta

³⁹⁸ Elena Sevastos, *Literatură populară*, vol. I, *Cântece moldovenești. Nunta la români*. Ediție îngrijită și prefată de Ioan Ilișiu, București, Editura Minerva, 1990, p. 190.

³⁹⁹ Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰⁰ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰¹ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁰² Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰³ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 596.

floarea de pe mormânt, printr-un gest de o virilitate violentă: „Pun'e mâna pă ie, amu o, o zmulge cu rădăcin'i cu tătu, d'im pământ ieșe cu tătu. Ș-o scutură d'e lut ș-o pun'e-n clop”⁴⁰⁴. Orațiile de nuntă așază despărțirea de mediul familial sub protecția metalului lunar din compoziția instrumentului masculin, a cărui prețiozitate rituală este în acord cu statutul miresei: „Căci am venit/ Cu târnăcoape de argint,/ Sî scoatem/ Floricica din pământ,/ S-o scoatem cu rădăcină,/ Și s-o răsădim/ La-mparatu-n grădină,/ Acolo locu-o să-i priiască,/ O să crească,/ Să-nflorească/ Și să nu mai vestejească” (Albele – Bacău)⁴⁰⁵. Accentul apăsător pus pe dezvoltarea fetei – floare ajunse într-un impas magic redă cursul existențial necesar atât la nivel individual, cât și la nivel macrocosmic. Floarea ofilită risipește capacitatea de rod a lumii, pe care o înglobează în totalitate fecioara transfigurată vegetal. Eroul trebuie să dobândească această floare și să modeleze fast dezvoltarea societății. Metalul apotropaic formează un alt instrument cu simbolistică masculină, cu care împăratul strămută floarea de aur ivită pe mormântul fetei ucise de strigoi: „... văzând-o așa de minunată o tăie cu un briceag de argint, o luă cu el la palatul și o puse într-un pahar cu apă în odaia lui de culcare” (Mihăilești – Vlașca)⁴⁰⁶. Interdicția luminii diurne face ca fata din ambele variante citate ale basmului fetei înmormântate să revină la forma umană doar noaptea, când mănâncă pe ascuns din bucatele împărătești, ca semn al reintegrării în lumea fenomenală. În colindele de fată mare, inițiată însăși declamă natura vegetal-acvatică a ipostazei sale: „Eu nu-s fată, nici nevastă,/ Ci io-s floare de pe mare,/ Rozmarin, miroasă tare,/ De m-o bate vântu-n dos,/ Umplu țara de miros./ De m-o bate vântu-n față/ Umpli țara de dulceață” (Lipova – Arad)⁴⁰⁷. Mireasma resimțită în toată țara redă amplitudinea funcției pe care o îndeplinește fecioara inițiată, dăruind universului cunoscut beatitudinea rodirii mirifice. Strigătul creației biruitoare asupra haosului pustiitor are aici o dimensiune olfactivă extremă, dulceața mirosului marcând atât apogeul inițierii nubile, cât și al lumii regenerate de fata – floare. Textele poetice folosesc în mod constant rima flori – surori, dincolo de principiul muzicalității asocierea conține legătura magică dintre cele două tipuri de existență, al căror ideal comun îl constituie frumusețea rodnică.

Un alt glas al identității feminine aparține avimorfului, ca formă a aspirației uraniene, în cântecul de Lioară: „Celuță, celuță,/ **Pasăre** murguță,/ Ce te jelcuiesti/ Zăua pă garduri/ Noaptea pân vaduri?/ – Cum n-oi jelcui,/ Că io am avut/ Un cuibuț în ciung;/ Vântu l-o bătut,/ Ciungu mi l-o rupt;/ Apa l-o udat./ Ciungu l-o mânat./ Și eu am rămas/ Să stau pă câmpie/ Singură-n pustie;/ Cuibu să mi-l plâng/

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 597.

⁴⁰⁵ Silvia Ciubotaru, *Nunta*, p. 234.

⁴⁰⁶ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁰⁷ *Colindatul*, p. 75.

Doru să mi-l stâng” (Valea-de-Jos – Bihor)⁴⁰⁸. Pasărea de culoare murgă, în acord cu crepusculul ritual al momentului existențial de prag, dă glas etapei de izolare și smulgere din mediul familial figurat de cuib și creanga pe care a fost construit. Rămasă în mod brutal fără liantul cu lumea cunoscută, pasărea apare marcată de pustiul inițiativ și de dorul ce însoțește, la nivel psihologic, ruptura de nivel. În colinda *Voinic căutat prin munți* IV (117), ipostaza avimorfă este provocată de fecioara însăși, semn că inițierea s-a produs deja: „«Fă-mă, doamne, ce mi-i face,/ Fă-mă, doamne-o negurea,/ Negurea-n toată lumea.»/ Cum cerea mi se făcea,/ Se făcea de-o pasărea;/ Sus, mai sus, se ridica,/ Sus, mai sus, în vârf de munți” (Gropeni – Brăila)⁴⁰⁹. Planul uranian este accesibil fecioarei numai după dobândirea statutului superior și, de aceea, orice metamorfoză în pasăre conține date despre natura sacră feminină, fie că este vorba despre inițiere, fie că o ființă divină a ales o hierofanie avimorfă. În basme, abilitatea de a se preface în pasăre este posterioară mutilării inițiatice prin orbire, ceea ce provoacă închiderea privirii în interiorul depozitar al adevărilor esențiale. Ruga către instanța supremă catalizează metamorfoza și aici, semn că fata are un canal de comunicare deschis cu sacrul: „...începând să se închine iarăși, se rugă lu Dumnezeu să-și arate îndurarea și bunătatea cu dânsa, prefăcând-o în păsărică. Domnul își aduse aminte de lunga ei răbdare, de vorba cumpănită, de purtarea-i supusă și nepregetătoare. Cum isprăvi ruga, se pomeni schimbată-n pasăre. Și zvârr spre curtea-mpărătească”⁴¹⁰. Prefacerea în ființa uraniană deschide spațiul sacru pe verticală pentru inițiată, care poate acum pătrunde în centrul mitic. Intruziunea ei succesivă formează, la rândul ei, un proces inițiativ pentru viitorul mire, ce trebuie să dobândească puterea de a o recunoaște: „...și vedem cum bate fata de trei ori din palme ș-o face Dumnezeu o păsărică mândră și frumoasă și-și ia zboru drept la nunta respectivă, acolo unde era și băiatu vânător” (Păuleasca – Argeș)⁴¹¹. Natura excepțională a fetei transcende ipostaza umană și conferă păsării un aspect revelatoriu. Capacitatea de a trece în planul faunei solare implică cunoașterea totală, zborul păsării către tărâmul de dincolo fiind sigur, de parcă ar fi deja parcurs. Bătaia din palme ca declanșator al metamorfozei dă fecioarei o aparență seniorială, traseul ritual desfășurându-se acum după voia ei, și nu după un canon. Revenirea în formă anatomic umană echivalează cu șederea în pântecul monstrului inițiativ, fiindcă provoacă aceeași preluare directă de energii: „...iacătă porumbița. Și când s-a dat peste cap, s-a făcut mai mult mândră și frumoasă după cum era” (Voia – Dâmbovița)⁴¹².

⁴⁰⁸ Traian Mârza, *op. cit.*, p. 156-157.

⁴⁰⁹ Ion Brezeanu, *op. cit.*, p. 364.

⁴¹⁰ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 112-113.

⁴¹¹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. V, p. 67.

⁴¹² *Ibidem*, vol. II, p. 47.

Vânătoarea rituală conduce tânărul la ființa pentru care parcurge traseul mitic: „Strânse frâul, ’ntinse arcul,/ Că-mi sări de-un stângen calul./ Păsărica de-l vedea,/ Din guriță mi-i grăia:/ «Stai, Andreiaș, nu mai da,/ C-am să-ți spun de-o ghicitoare,/ Ghicitoare, vorbă mare:/ C-acolo-i o fată mare/ Cu cosița pe spinare/ Și la față rumeoară/ Și e soața dumitale»” (Moldoveni – Ialomița)⁴¹³. Decodarea ipostazei solare („păsărică gălbioară”) echivalează cu ieșirea din etapa liminară inițiată, fiindcă traduce simbolurile sacre în registru social („soața”) și pregătește reintegrarea în comunitate sub noua identitate. Mesajul fecioarei metamorfozate este caracterizată de porunca imperativă urmată de recompensa rituală, asemenea întâlnirii animalelor năzdrăvane, cu funcție de donator pentru erou. Ca și vulturul rănit din pădurea atemporală⁴¹⁴, pasărea îl încearcă pe tânărul vânător pentru a-i descoperi calitățile morale, fără de care neofitul nu poate depăși probele rituale. Arcul întins spre pasărea galbenă exteriorizează forța masculină de stăpânire și dominare a lumii, așezându-se într-o complementaritate magică cu femininul diafan. Colinda tip IV, 98, *Cetatea fetei*, face din episodul miresei-pasăre o recompensă pentru tânărul capabil să surmonteze obstacolul cetății invincibile: „– Nu strica, voinic, cetatea,/ Că noi bini te-om dărui:/ Fată dalbă din cetate,/ Potârnichea soarelui,/ Soarelui și-a lunii ei,/ Nu ți-o dăm roabă să-ți fie,/ Și ți-o dăm doamnă să-ți fie” (Bratovești – Vâlcea)⁴¹⁵. Păsărica gălbioară este aici marcată explicit de apartenența solară, în timp ce astrul nopții apare dominat de fecioara din cetate.

Lebăda reprezintă o altă ipostază solară a fetei, adusă, într-un basm din Găgești, Dâmbovița, de cea mai mare apă curgătoare (în geografia și percepția românească) între lumi: „Se duce acolo, la Dunăre, vede venind pă apă o lebădă frumoasă. Venea, venea, venea, venea pă apă. (...) A așteptat s-ajungă la distanța cât știa că cuprinde arma lui, trage-n ea și o lovește pă lebădă într-o aripă. N-a omorât-o. Numaidecât câinii sare și să duce s-o aducă. Când o vede el, lebăda aia mândră și frumoasă, nu știa ce să mai facă dă frumusețea ei. A dus-o-n cameră, unde dormea el și-a pus-o la capu patului, și stătea lebăda acolo, ei! Și să uita, privea”⁴¹⁶. Sintagma fixă „mândră și frumoasă” pare specializată pentru statutul inițiat feminin, prin valoarea estetică înaltă, ce implică și o conștiință de sine acută. Efortul capturării este redat sacadat, prin *flash-uri* dinamice. Seria lor, înscrisă în durată de perfectul compus indicativ, începe printr-o deschidere a timpului sacru care se revarsă asemenea fluviului prin valoarea durativă a imperfectului. Repetiția de cinci ori a verbului *a veni*, din care de patru ori la imperfect, dilată momentul mitic printr-o percepție hiperbolică a hierofaniei

⁴¹³ Colindatul, p. 79.

⁴¹⁴ Vezi D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹⁵ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 84.

⁴¹⁶ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 181-182.

avimorfe și construiește, prin emfază, proporții sacre. Considerată o „vie epifanie a luminii”, lebăda adusă în spațiul social se comportă asemenea fetei-floare și ia formă umană doar noaptea, pentru a se hrăni: „...s-a dat de trei ori peste cap și a ieșit o mândră fată care nici nu era pă față dă pământ mândră fată ca aia. Zână!”⁴¹⁷.

Apartenența la sacru dă aparițiilor zoomorfe specifice basmului o valoare opusă celei sugerate de ciuta fără splină. Soțiile sacre, ce reînnoiesc fertilitatea lumii, apar în copacul mitic împărătesc: „o pasăre frumoasă, cu penele de aur, cântă fără curmare în grădina castelului împărătesc”⁴¹⁸. Apariția ei se conturează ca un act volitiv, al sacrului donator pentru eroul cu puteri întemeietoare: „...într-o bună zi, stând la umbra unui stejar cu oile, vini în fața lui o pasăre și tot ciugulește și tot ciugulește și el sî uitî la pasărea ceaia da cam o prins dragosti di ea. Parcă pasărea-i făcea ochi dulci și el tăt sî ducea s-o prindî” (Bălți – Basarabia)⁴¹⁹. Tărâmul zânei atrage feciorul în spațiul inițiativ silvestru, potențat aici de acvaticul specific feminin; palatele ei de aur se află într-un loc decupat din profan: „În mijlocu pădurii era un eleșteu și eleșteu ăsta era fermecat”⁴²⁰. Inițierea este deschisă de apariția înaripatei ce exercită o atracție ca de vrajă: „La un moment dat, o păsărică foarte frumoasă – nu văzusă-n viața lui așa ceva, frumoasă de pasăre – el cu mâna s-o prindă, ea zbura... după ea, a-nceput să-l tragă în capcană” (Chilii – Olt)⁴²¹. Hierofania induce ieșirea din spațiul mundan și deschide procesul inițiativ sub semnul feminității sacre, ce participă la actul regenerativ la nivel mistic.

Zâna mireasă ia o formă uraniană, spre deosebire de natura htoniană a ciutei în care se ascunde viitoarea soție. Cele două dimensiuni paralele respectă planul original al prezențelor feminine ce au în comun restabilirea fecundității universale. Zâna pasăre pedepsește feciorul neascultător prin retragerea din universul cunoscut, însă plecarea ei poartă deja amprenta umanului regenerat: „Atunci, ie s-o dat pisti cap și s-o făcut pasări. Însă ie ira grosă” (Fundu Moldovei – Suceava)⁴²². Trăsăturile hibride ale păsării în care crește pruncul capabil să dea timpul de la început vin din amestecul sacru – profan, contagiunea cu umanul provoacă unirea principiilor și speciilor, pentru a lăsa societatea să beneficieze de întreg spectrul energetic. Pasărea mireasă apare alteori ca prădător al copacului mirific, intruziunea ei distructivă nefiind altceva decît o provocare pentru eroul forțat să o urmeze în sacru: „Când s-ajungî, Ivan prindi pasărea di

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 182.

⁴¹⁸ Tudor Pamfile, *Șperlă*, p. 12.

⁴¹⁹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. II, p. 48.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 49.

⁴²¹ *Ibidem*, vol. I, p. 232.

⁴²² Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 535.

coadă, și ea s-o zmuncit și-a zburat și-a rămas cu penili-n mână. Penili erau auriti” (Izvoare – Soroca)⁴²³. Natura divină a păsării atrase de arborele rodirii este marcată prin același simbol metalifer, ce acționează în lumea basmului ca indicator pentru traseul inițiativ.

Alte ipostaze zoomorfe ale fetei sunt provocate, în basm, de vrăji malefice, iar aparența de capră⁴²⁴ sau broască țestoasă⁴²⁵ trebuie răscumpărată de fecior în cursul inițierii, a cărei utilitate devine astfel dublă. Broasca țestoasă are un corespondent în balada *Broasca Roasca I* (32), stăpână peste lumea infernală, pe care o face să lucreze pentru mundan și să-l încarce magic: „Toată noaptea că lucra;/ Lui Dumitru că-i făcea,/ Mândre palaturi i-ardica./ Când soarele răsărea,/ Ele-n soare strălucea” (Alexandrovăț – Serbia)⁴²⁶. Domeniul ei specific, apele cu palate în adâncuri, după cum dezvăluie basmul *Broasca țestoasă cea fermecată*, din colecția Ispirescu, aduce puterile generative ale genezei, prin infuzarea lumii cu energiile originare. Capra, ca ipostază punitivă a fetei, șade, pe de altă parte, într-un spațiu mineral, întreaga ei împărăție este transformată în piatră, ceea ce amintește de reclusiunea fetei sălbăticită din balada *Iovan Iorgovan I*(6). Transformările zoomorfe demonstrează asimilarea forțelor genuine ale lumii și capacitatea fecioarei de a transla dimensiunile cunoașterii. Mai cu seamă floarea și pasărea reprezintă ipostaze ale inițiatei stăpâne peste sensurile sacre, căci etapa florală sau avimorfă succede revelația sacrului și premerge revenirea în planul social.

⁴²³ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 204.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 537-538.

⁴²⁵ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 38-39.

⁴²⁶ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 455.

Călătoria dincolo

Începutul de drum: interdicția nesocotită

Ieșirea din perimetrul domestic are în basme contururi punitive adeseori. Indicați a pe care neofitul o primește este în mod voit nerespectată, mai rar o pierdere temporară de atenție conduce la încălcarea prescripției. Și într-un caz și în celălalt avem de-a face, de fapt, cu o etapă rituală ce include greșeala formatoare ori anularea cenzurii *supra-ego*-ului, facilitându-se astfel accesul în dimensiunea superioară. În acest context, interdicția însăși trebuie citită *per contrarium*, ca o sugestie modelatoare a trascului inițiativ, altminteri eroul nu poate descoperi singur tărâmul interzis sau camera oprită. Coerciția are deci un rol profund formativ, concentrează atenția neofitului asupra faliei ce face legătura cu sacrul și îi dă cunoașterea necesară să o recunoască printre sumedeniile de alte spații similare. Întrebările cheie sunt următoarele: ar mai greși tinerii, dacă nu li s-ar mai indica *hybris*-ul posibil? Și dacă nu, cum ar mai fi posibilă inițierea?

Denumită și *infracțiune*, greșeala eroului a fost considerată un „element narativ de bază al discursului fantastic”, un procedeu care „introduce acțiunea într-o altă sferă, la alt nivel”¹. Trecerea în etapa superioară este explicit inițiativă, acum se insuflă neofitului sentimentul culpabilității care îl face să îndure toate chinurile rituale. Primul tip de interdicție vizează deplasarea dincolo de frontiera universului ordonat, ceea ce creează condițiile rituale, vecinătatea cu haosul fiind cauza constantă a involuției ciclice. Infernul latent de la granița cu

¹ Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 101.

creația este tărâmul morților în care neofitul trebuie să pătrundă prin alegoria călătoriei, devenită cod thanatic. „Moartea îmbrăca forma deplasării spațiale”², iar necesitatea morții temporare catalizează deschiderea drumului între lumi. Regula limitării spațiale vine întotdeauna de la instanța inițiată paternă, care cunoaște implicațiile survenite în urma pătrunderii în sacru și este motivat să restrângă accesul fiilor săi din două direcții opuse. Cea dintâi justificare ține de latura afectiv umană și urmărește păstrarea tinerilor în etapa infantilă, dependenți de mediul familial și lipsiți de responsabilitate socială. Aici poate fi încadrat feciorul din colinde, care își ceartă mama înainte de incursiunea mitică. A doua explicație pentru coerciția părintească ține de circumscrierea în sacru prin interzicerea lui, știindu-se că psihologia inversă este cea mai eficientă în cazul copiilor. Năvodarul experimentat Vioară nu reușește, în baladă, să-l oprească pe fiul său, devenit neofit, să vâneze în apele anihilante, dimpotrivă, vorbele sale accelerează traseul inițiat: „Toate apele să-mi vânezi;/ Dar auzi bine, ori n-auzi,/ La Vidrosu să nu mergi,/ Că Vidrosu-i de adânc,/ Cât din cer până-n pământ,/ N-are margine, nici fund;/ Cine intră în adânc,/ Îndată-l prinde/ Și-l mănâncă./ (...) Drept la Vidrosu se ducea/ Dar pescarii nu se-ncumeta” (Peceneaga – Tulcea)³. În plus față de existențele virtuale, apele infernale conțin esența monstruoasă de la marginea creației, creatura ce trebuie sacrificată prin așezarea ei la temelia lumii. Cel care pătrunde pe tărâmul ei își înecă ființa istorică pentru a-și elibera spiritul într-un mit: „Imersiunea în apă simbolizează regresivitatea în preformal, regenerare totală, noua naștere, căci o imersiune echivalează cu o disoluție a formelor, cu o reintegrare în modul nediferențiat al preexistenței”⁴.

Într-un basm din Boțești, Dâmbovița, indicația prohibitivă trimite cu exactitate pe tărâmul morților: „În povețele lui părintești, împăratul îi sfătuia să lupte înainte mereu, după ce-o muri el, că era bătrân și când-când își aștepta ceasul, și să supuie pe toți vecinii ca să se mărească țara lor, dar să nu care cumva să intre în împărăția Arăpușchii, care se hotărăște dinspre soare-apune cu a lor, că acolo le rămân oscioarele, căci orcare s-a dus, dus a fost, că-napoi nu s-a mai întors”⁵. Dispariția fizică a instanței supreme la nivel uman creează un moment critic la nivel universal și instaurează timpul propice inițierii. Interdicția primește o valoare testamentară ce mărește implicațiile thanatice ale ritului inițiat. Apropierea de plecarea definitivă a tatălui este simultană cu drumul în lumea morților pe care trebuie să îl parcurgă fiii, ceea ce transformă împăratul într-un personaj indicator al traseului mitic. Sfatul lui sugerează aparent calități vitejești

² V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 32.

³ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 241.

⁴ Mircea Eliade, *Tratat*, p. 183.

⁵ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 47.

subsumate planului profan și motivate pragmatic. Adevărata lui comunicare începe însă odată cu conjuncția adversativă; interesul real este trezit prin atenționarea apăsată prin locuțiunea adverbială negativă. *Să nu carecumva* constituie maniera rituală de modelare a acțiunilor inițiatice, prin incubarea posibilității ca feciorii să fie cei dintâi care se întorc de pe tărâmul infernal, atribuit alterității și femininului. Diminutivul substantivului *arap* predispune o dată în plus neofitul la impresia accesibilului și a posibilității supunerii. Toate indicațiile inițiatice sunt întrunite, feciorilor li se cere în mod direct și în răspăr să devină eroi civilizatori, iar mesajul este înțeles tocmai prin prisma psihologiei inverse: „Ei, cum se urcară pe scaunu împărăției, nici laie nici bălaie, să intre în împărăția Arăpușchii, că ei gândeau că tatăl lor numai își făcuse spaimă, fiindcă ei nu vedeau în țara vecină cu a lor dinspre soare-apune decât câmpii și iar câmpii, pustii goale; orașe, or sate, or oameni, neam!”⁶. Direcția spre care pornește drumul formator ține de sacru, traiectoria soarelui către apus îi conduce în împărăția morții, căci „întregul rit reprezintă o pogorâre în infern. Cele ce se petrec cu neofiții se petreceau și cu morții”⁷. Câmpiile inițiatice iau forma deșertului paroxistic, instaurat de repetiția tautologică „pustii goale”. De fapt, vidul de la granița dintre lumi acoperă două registre ale percepției, cel orizontal, deschis vederii limitate și cel cognitiv, golul spațial având o implicație ontologică. Pustiul inițiativ este lipsit de dimensiunea animată, fiindcă trecerea existențială este solitară și individuală. Absența orașelor, a satelor și a oamenilor instaurează nevoia unei întemeieri, câmpia deșertică trebuie redată planului social de un erou civilizator. Toate aceste implicații constituie motorul inițiativei rituale, îmbrăcată în plan social de o desconsiderare a tatălui temător să pătrundă într-un spațiu inofensiv. Comunicarea dintre instanța paternă și descendenți își atinge scopul ritual prin mecanisme inverse (nevoia oedipiană de înfrângere a tatălui catalizează psihologia inversă) iar tinerii pleacă pe rând dincolo de profan.

O altă interdicție testamentară indică spațiul sacru montan, iar ascensiunea implicată conține sugestia morții inițiatice ce rezultă din pedeapsa rituală: „Vezi tu muntele acela de acolo, să nu te ducă păcatele să vânezi p-acolo, că este nevoie de cap. Acel munte este moșia lui Jumătate-de-om-călare-pe-jumătate-de-iepure-schiop: și cine calcă pe moșia lui, nu scapă nepedepsit”⁸. Atenționarea vizuală cu rol educativ incubă dorința explorării, accentuată de conjunctivul cu valoare de imperativ. A fi dus de păcate într-un loc pentru ispășirea lor se traduce în plan ritual într-un act fatidic, menit să închidă un cerc evolutiv, să răscumpere fapte ale profanului pentru a se integra în sacru. Iată de ce împăratul muribund se

⁶ *Ibidem*, p. 47-48.

⁷ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 112.

⁸ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 45.

adrează fiului în acești termeni, subliniind totodată că spațiul infernal aparține unei ființe hibrid, de la marginea creației, monstrul inițiator care declanșează suferința necesară evoluției. Ca și Făt-Frumos ajuns pe Valea Plângerii călăuzit, prin abolirea cenzurii conștientului, Aleodor pătrunde pe muntele interzis sub imperiul subconștientului în care a coborât. Tocmai acest *hybris* de încălcare a domeniului extramundan va conduce la proba ce solicită găsirea fetei alese, sub forma poruncii de la pocitanie. Învățămintele paterne trebuie încălcate pentru a anula modelul parental și pentru a dobândi libertatea psihologică de a deveni cap de familie; numai așa spațiul dominat de monstruos poate fi cucerit și dăruit lumii.

Tocmai căsătoria miraculoasă cu ipostaza feminină de pe celălalt tărâm trebuie tănuțită, într-un basm din colecția Pop-Reteganul: „Du-te, zice Mândra Lumei, dar eu nu pot merge; dar dacă mergi, nu cumva să-i spui cuiva că ești însurat, că atunci nu-i bine de tine. Orice ți s-ar întâmpla, ori peste ce ai da, tu să zici că ești holtei”⁹. „Interdicția lăudăroșeniei” (V. I. Propp) indică faptul că ritualul inițiativ este în plină desfășurare și feciorul nu poate deconspira ființa divină circumscrisă prin el planului uman. Numele miresei este revelatoriu pentru funcția ei de reînnoire a universului, el conține un superlativ absolut al frumuseții și, în același timp, o închinare a hiperbolei estetice într-un cosmos. Frumoasă pentru lume, prin neofit, mireasa va fi pierdută pentru că traseul inițiativ să se completeze cu drumul uranian, consacrant. Făt-Frumos este expus tentației profanului marital, al cărui refuz îl poate costa viața. Revelându-și statutul marital special, el devine incompatibil cu lumea fenomenală și trebuie să pornească la drum către dimensiunea sacră, pentru care se pregătește călătorind. Un basm cules în secolul al XIX-lea din munții Apuseni așază coerciția la nivel cognitiv: „ține acest inel și cându-i gândi la părintii tăi, atunci îndată vei fi acasă, dar la mine să nu cugeți de loc că va fi rău de tine”¹⁰. Fata *négra* poartă aici emblema sacrului, cromatică fiind un indiciu al tărâmului infernal din care vine. Puterea gândului capătă valori motrice, el produce translarea instantanee a spațiilor și *hybris*-ul comis aici provoacă amestecul planurilor sacru și profan. Smulgerea miresei din tărâmul ei mitic trebuie răscumpărată cu drumul chinuitor al feciorului dinspre profan, și astfel bucla rituală se închide. Interdicțiile par a viza tocmai irealizabilul, ca garanție a parcurgerii etapelor inițiatice, iar coerciția verbală provoacă la nivel psihologic neofitul, pentru a-l conduce către pedeapsa cu valoare de recompensă.

Chipul ascuns al mirelui din altă lume provoacă o încălcare aparent ingenuă a legii contactului cu sacrul. Silită să accepte un soț dezagreabil, cu o formă neomenească, fecioara greșește prin gestul ce încearcă să modifice dubla

⁹ Ion Pop-Reteganul, *Povești*, p. 277.

¹⁰ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 246.

condiție a perechii speciale. Proba inițiativă ține acum de capacitatea feminină de a purta povara minunii instaurate prin măritiş şi, în mod evident, ea nu poate fi conspirată. Deşi avertizată asupra greşelii (menirea avertismentului este exact inversă!), fiica nu ascunde bucuria de a avea, fie şi numai pe timp de noapte, un soţ minunat: „Aş, muierea să țină taina! țină cât țină şi ea, vreo patru zile, şi după aia spuse mă-si. Seara, Bucăţică veni acasă prăpădit. – Iii! muiere, ai spus mă-tii! M-ai pierdut”¹¹. Dezvăluirea tainei inițiatice anulează intruziunea parțială a sacrului în fenomenal şi opreşte număratoarea inversă până la integrarea lui totală. De fiecare dată după ce comite greşeala deconspirării chipului, neofitul află că timpul pe care trebuia să-l mai îndure era scurt şi frustrarea însoţeşte sentimentul vinei. Luna impusă de Bucăţică sau zilele scurte până la ridicarea vrăjii sunt însă etaloane ale nerăbdării de a pătrunde în sacru, şi durata lor nu este niciodată parcursă. Nu entitatea mitică trebuie să parcurgă intervalul formator, ci nerespectarea acestuia provoacă ieşirea din lumesc şi călătoria spre mit. Soţul special simte distrugerea provocată de actul spunerii şi mai vine doar o dată în planul social pentru a comunica sentinţa rituală. Vorba greşită anulează punţile cu dimensiunea privilegiată şi se aşază în opoziţie cu actul povestitului care recuperează statutul înalt al inițiatilor. Lăudăroşenia incriminată are un raport antinomic cu recuperarea prin *logos*, cel din urmă demers fiind posterior procesului inițiativ, cu vădit rol de iluminare a comunităţii.

Deconspirarea prezenţei sacre în planul profan provoacă acte magice insuficiente în încercarea de a zăgăzui mirele: „După ce plecă zgripturoaica de vrăjitoare, fata de împărat ascunse cu îngrijire aţa; iar peste noapte se sculă binişor, încât să n-o simtă nici măiestrele, şi, cu inima tâcâindă, legă aţa de piciorul bărbatului său. Când să strângă nodul, pâc! Se rupse aţa, căci era putredă. Deşteptându-se, bărbatul speriat îi zise: – Ce-ai făcut, nenorocito! Mai aveam trei zile şi scăpam de spurcatele astea de vrăji”¹². Ca instrument al fenomenalului aţa nu suportă contactul cu sacralul şi se distruge sub puterea acestuia. Greşeala ține de îndrăzneala încercării de a prinde fiinţa divină prin acte omeneşti destinate profanului. Contactul cu arhetipul necesită purificare, evoluţie şi consacrare, pentru a putea valorifica energiile accesate, însă tânăra se află într-un moment anterior inițierii prin deplasare spațială. Căutarea şi refacerea cuplului uman-divin întorc istoria lumii la punctul zero şi redau universului gloria primordială.

Sfatul primit în urma vestei vine adeseori dinspre figura maternă, a cărei greşală hotărâşte încheierea etapei educative infantile. Neputinţa ei de a înţelege noul statut al fetei atrage greşeala rituală şi taie orice legături familiale prin plecarea în călătorie: „Da' é, di acolo, mă-sa, 'ci: – Mamî, cicî, a h'i v-un nărav

¹¹ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 53.

¹² Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 57.

aista, mamî. Ia sî ti-apuci sî dai foc la cuptior sî-i bagi chelea pi foc disarî. É o zâs. É o ținut minti cum o zâs mă-sa. Și é pi urmă s-o dus acasî, o mâncat ce-a h'i făcut, s-o culcat...El leapădă chelea di porc. É s-o sculat ș-o dat foc la cuptior și i-o băgat chelea di porc în foc, în cuptior. El s-o trezit în n'irosu ceala di păr di porc" (Vizureni – Galați)¹³. Decodarea în registru lumesec (*nărav*) a aspectului luat în fața profanului este agravată de folosirea principiului ignic pentru anularea dedublării. Mistuirea este ireparabilă și contaminează energiile focului cu învelișul nefast, rod al vrăjilor malefice. Limitarea în planul fenomenal este accentuată prin enunțuri scurte, percutante, care insistă asupra secvențialității banale a fetei și o conduc în pragul dezastrului ontologic. Așezarea celor doi în planuri opuse duce la o confruntare în oglindă a planurilor unite prin căsătorie și ilustrează capacitatea narativă de a reflecta dimensiunile stratificate.

Mama devine un adevărat modelator invers al traseului inițiat, prin gestul eronat înfăptuit pentru copilul său. „Dar hoța de împărăteasă ce-și face ea planu ca să arză trei zâle și trei nopți cuptoru și să-i bage cămășuiala de balaur în cuptori. Așa a făcut. Trei zâle și trei nopți a ars cuptoru, a patra noapte i-a băgat cămășuiala de balaur în coptori. (...) Când, el dimineața, să intre în cămășuiala lui de balaur, iacătă nu e. A văzut un miros, da' cămășuiala nicăiri. – Vai, – zâce – scumpa mea, mă-ta ȝ-a mâncat norocu, – zâce" (Boișoara – Vâlcea)¹⁴. Ieșirea de sub dominația figurii materne este redată în mod sugestiv prin replica soțului balaur, norocul fiind o coordonată a contingentului din care fata este forțată să plece acum. Instanța epică amendează intențiile nefaste ale mamei împărătese printr-un apelativ circumscris fenomenalului. *A fi hoț* înseamnă a înșela regulile și vigilența mundană, ceea ce presupune o istețime canalizată înspre rău. Premeditarea crimei cu funcție rituală așază actul distructiv în urma celor trei zile pregătitoare, și nu în cea de-a treia, semn că evenimentul are o încărcătură negativă. Repetiția de trei ori în text a straiului cu funcție de ocultare subliniază natura infernală a soțului dedublat, adică exact aceea energie capabilă să revigoreze întreg planul uman. Puternic marcată de imaginea feminității materne, inițierea croiește drum neofitului afară din lume prin distrugerea imaginii securizante a mamei, care, brusc, nu mai provoacă doar binele copilului. Rolul ei social s-a încheiat, e timpul să iasă și din scena rituală. Într-o variantă a basmului din Voia, Dâmbovița, actul distrugerii este resimțit nu numai la nivel parapsihologic, ci și organic, fiindcă produce un dezechilibru: „A dat foc la cuptori și ei în hora când juca amândoi, ea i-a băgat bucata dă carne în foc. Și o dată i-a venit miros din bucata dă carne și s-a umplut tot dă bube"¹⁵. Fragmentul așază cuplul și mama fetei într-un raport de opoziție și scoate din culpă tânăra

¹³ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 30.

¹⁴ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 72.

¹⁵ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 179.

soție. Tendința distructivă a mamei vine dintr-un sentiment de protecție supradimensionat din cauza incapacității ei de a pătrunde misterul dedublării. Rămasă fără soțul din sacru, fiica îi va reproșa mamei greșeala comisă pe care o va răscumpăra ca însăși, printr-un drum lung și chinuitor.

Ca și blestemarea lui Mistricean, *hybris*-ul înfăptuit de mamă asigură integrarea copilului ei în sacru, într-o manieră brutală și aparent inexplicabilă, deci singurul mod în care tânărul poate fi scos din mediul familial. Ajuns în lumea arhetipurilor pe drumul arboricol, feciorul din basmul *Nucu d'e aur* tânjește după mama sa și vrea să concilieze principii antagonice: statutul său de fiu cu cel de inițiat, fenomenalul cu sacrul, umanul cu divinul. Prevenit de soția zână că mama sa va strica echilibrul de pe celălalt tărâm, el insistă să suprapună cele două planuri existențiale; o explicație pentru tendința sa paseistă poate fi găsită în chiar apelativul cu care apare în textul popular: *fičioru čel d'i vădană*. Absența figurii paterne și a modelului masculin în etapa copilăriei provoacă o dezvoltare incompletă a băiatului, marcat în exces de figura maternă. Personajele de basm sunt chemate în profan de dorul față de părinți, motivul aducerii lor, a mamei în special, în planul mitic fiind cu totul rar. Interdicția pe care trebuie să o respecte mama intrusă ține de amestecul nefast dintre comportamentul cotidian și cel sacru: „– Numa – zîci – mamă, t'i rog, cît îi sta aici sâ nu pui mîna sâ mături, sâ nu pui mîna sâ-mvîrț o oală ori sâ faci čeva în casă, c-atunci perim d'i foame-aič, ș-aič iește moart'es nostă” (Fundu Moldovei – Suceava)¹⁶. Armonia sacrului este pervertită de gesturi gospodărești, intruziunea gesturilor mărunte cauzează retragerea principiului și anularea oricărui contact cu neofitul. Basmul pune gestul incriminat pe baza malițiozității feminine („Cum sîn babele, rele”) și pedepsește șederea ei nefirească în *axis mundi*: „Cîn o pășit baba om paș și cîn o pășit a doilea, s-o lăsat creanga în ăios, și s-o făcut baba tătă numa um fel d'i șperlă, n-o aăiuns čiolan, čiolănel d'i-a ii pi pamînt. O vinit pi lumi așe ca um fel d'i prav numa d'im babă”¹⁷. Revenirea în planul social este posibilă doar pentru inițiat, care și-a marcat drumul pe verticală prin instrumente ale masculinității: „Însă topoarele čele d'i aci tot acolo în copac iera”¹⁸. Mamei i se interzice orice implicare în planul arhetipal, insolența ei fiind pedepsită cu transformarea în cenușă, dar nu în cenușa forțelor creatore latente, cum este cea în care șed neofiții înainte de plecare, ci în reziduurile deșertăciunii umane. Dacă neofiții rămân cu osemintele goale în urma procesului inițiat, aici textul insistă în mod special asupra anulării sistemului osos al văduvei, ca sugestie a incompatibilității sale cu mitul. Praful ajuns pe lume reprezintă expresia existenței umane fragile, anihilate de contactul cu sacrul. Opoziția *oase* – *praf* sintetizează cele două

¹⁶ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 260-535.

¹⁷ *Ibidem*, p. 536.

¹⁸ *Ibidem*, p. 534.

moduri de a fi în lume, cel dintâi pulsând după modelul zeilor, cel de-al doilea marcat de o simțire malițioasă și de fapte mărunte. Răscumpărarea „păcatului originar” deschide traiectoria drumului pe orizontală și astfel penitența fiului prea legat de imaginea mamei completează axa verticalității și închide ciclul sondării metafizice. Așezarea în anterioritate a uniunii cu sacrul, urmată de călătoria de refacere a armoniei incipiente, are o dublă valoare, stratificată pe două planuri: individual și global. Mai întâi, neofitul trebuie să beneficieze de o cunoaștere superioară a misterelor de la baza lumii, pentru a fi capabil să le recunoască și să le identifice în căutarea lui. Atunci când nu este implicat un *hybris*, numele ființei excepționale de pe lumea cealaltă echivalează cu o cunoaștere profundă a ei, știindu-se că în plan magic omul ori obiectul este tot una cu numele său, semnificantul își asumă aceeași valoare ca realitatea semnificată. Pe un plan superior, al universului ajuns în faza involutivă, unirea temporară cu principiul superior corespunde stării paradisiace a lumii și retragerea sacrului din contingent în urma păcatului inerent ființei necesită o recuperare a începuturilor, prin parcurgerea în sens invers a timpului.

Matrița fenomenalului nu permite mamei recunoașterea sau prezervarea emblemelor sacre, ceea ce produce greșeala declanșatoare a călătoriei cu funcție de restabilire a contactului cu planul mitic. Într-un basm din Bughea de Sus, Argeș, revenirea în planul familial aduce un artefact magic, pe care mama îl distruge din porniri... estetice: „Numadăcît ia și ia um biči frumos, cu flori, cu ciufuri, țe mai biș frumos!... Și-l ia p-acela dîn cui, și pune p-acela și aruncă p-ăla-n foc. Cum a arunca bičiu, aia a sări dâm pat, plângând”¹⁹. Și aici focul este principiul care anulează intruziunea ființei divine în fenomenal, ca actualizare a funcției sale negative: „el întunecă și sufocă datorită fumului său; arde, consumă, distruge; e vorba de focul pasiunilor, al pedepsei, al războiului”²⁰. Înlocuirea biciului care a transformat litotic întreg planul supranatural cu un echivalent profan, de o frumusețe subsumată gustului uman, limitat la referenți perisabili, provoacă dezastrul ontologic. Ființa de pe tărâmul de nicăieri are o existență condiționată în contingent de obiectul emblematic și distrugerea lui anulează capacitatea rămânerii în lume. Adevărat intermediar între forțele expuse măcinării și energiile regeneratoare sacre, cămașa dedublării ori biciul ce încorporează minimal domeniul mitic constituie mobilul declanșator al greșelii rituale și asigură statutul de călător neofitului.

O interdicție comportamentală încălcată întotdeauna de neofit, și nu de cea care l-a adus în *lumea albă*, o constituie odaia secretă, ocultarea fiind valabilă doar anterior procesului ontologic: „camera constituie un secret numai pentru neofit și numai înainte de inițierea lui, încetând să mai fie o taină dincolo de

¹⁹ *Ibidem*, p. 554-555.

²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 68.

momentul inițierii”²¹. Cămara interzisă este însă localizată cu precizie pentru neofit, coerciția acționând în același mod ca indicația tărâmului închis pentru vânătoare. Tânărul știe cu precizie că acolo este ceva important și toată desfășurarea rituală va decurge de aici. Maestrul inițiator îi dă încă și cheie pentru cămara cu acces oprit, în basmul *Nu minți!*, din colecția Pop-Reteganul: „– Aici ai 13 chei de la 13 chilii; cu 12 chei vei deschide cele 12 chilii și vei șede și-ți vei petrece în ele, lipsă nu vei avea de nimic, tot ce-ți va cere inima, vei afla în ele mîncare, beutură, îmbrăcăminte, fel de fel de scumpeturi și de flori, ci în casa 13-a să nu intri, cu cheia asta micuță să nu deschizi casa cea de cătră răsărit, că atunci nu va fi bine”²². Camera interzisă are aici proporțiile unei case de sine stătătoare și poartă un număr mitic. Indicația precisă a localizării ei, cheia diferențiată de toate celelalte, precum și enigmaticul „nu va fi bine” sunt toate imbolduri puternice către încălcarea sfatului primit. De fapt, tot enunțul se așază în pofida negației *să nu intri, să nu deschizi*, decodarea mesajului fiind condusă în sensul invers interdicției. Enumerarea plăcerilor de factură lumească pălește și pierde interesul neofitului atunci când e confruntat cu chilia oprită, ce stă sub semnul solarului și furnizează o cunoaștere totalizantă. Dacă cele douăsprezece odăi sugerează o eră cosmică desăvârșită și oferă acces liber către nevoi profane, următoarea cămară ține de reînceperea unui ciclu, cum altminteri dacă nu prin mijlocirea divină a astrului, integrând în mit și revelând mistere. Deschiderea ușii de la a 13-a chilie repornește timpul de la momentul inițial al gloriei totale: „Cum o deschide cade leșinată la pământ de atâtea mândrii ce văzuse. Dacă se deșteaptă, dă să se scoale și ca să poată ridica mai repede adie un scaun cu degetul, atunci toate curțile țiuiesc și degetul îi rămase într-aurit”²³. Sucombarea conștientului echivalează în plan inițiativ cu moartea temporară prin coborârea în *id*, iar restabilirea controlului conștient devine o înviere, cu un statut implicit superior. În plan amplu, leșinul simbolizează epuizarea forțelor vegetative ale universului și restabilirea lor prin accesul liber la frumusețile arhetipale. Statutul consacrat al fecioarei conduse de curiozitate rituală este definitivat de contactul cu obiectele staționare în mit și îi conferă marca superiorității cunoașterii: un deget de aur. Intermediar dinamic între ființă și sacru, degetul prețios constituie o emblemă inițiativă mai redusă decât mâinile din aur, pentru care fapta devine catalizator al consacrării. Privirea pe furiș și atingerea accidentală (întâmplarea este provocată de pârghii magice, ceea ce dă incidentului o valoare rituală) se reduc calitativ doar la un deget aurit, ca marcă a cufundării în dimensiunea superioară.

²¹ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 169.

²² Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 198.

²³ *Ibidem*, p. 199.

Chiar și atunci când camera adăpostește ipostaza infernală supusă, neofitul primește cheia și este împins spre comiterea greșelii: „După câte-va d[z]ile Ioniță voia să scie: ce pôte să fie în pimniță? El cere cheia și Ileana i-o dă și aceia. Mergend Ioniță la pimniță o descue și se uită'n Iontru; dar de odată se aude un glas gros dintr'o bute, d[z]icend ca să deschidă ușa mai tare. Ioniță o deschide, dar pe cum o deschidea sărea câte un cerc de la bute, până săriră tôte, și unde nu ese on smeu cât on munte și ată lâ Iléana Cosânziana, pe care va luat'o și va dus'o peste nouë hotare” (Munții Apuseni)²⁴. Premeditarea și provocarea *hybris*-ului de însuși maestrul inițiator a devenit evidentă. Mai întâi este trezită curiozitatea neofitului și apoi i se oferă toate condițiile pentru accederea la cunoașterea completă. Fragmentul de mai sus surprinde în paralel eliberarea forțelor infernale odată cu intruziunea nepermisă, căci ușa deschisă de neofit creează canalul de comunicare către dimensiunea primordială și așază piesele la locul lor, pentru a se reface traseul arhetipal. Greșeala are ca autor moral tocmai pe frumoasa receptacul al forțelor fertile, pentru că ea trebuie să fie cufundată în planul infernal, ce acționează drept catalizator al germinației. Un alt paralelism surprins de textul cules în spațiul moșilor are o dominantă temporală acută. Gestul lui Ioniță și urmările lui sunt surprinse în două registre, ca o reflectare la suprafața apei: avem o dată actul desfășurat în istorie și marcat de prezentul indicativ („o deschide”), dublat prin oglinda mitică de o continuitate în timpul eroic, prin imperfect: „cum o deschidea”. Perspectivele sunt complementare, venind din ambele părți ale ușii, de o parte fiind durată limitată, de cealaltă, vederea atemporală a zmeului. Urmarea actului de intruziune ce furnizează cunoașterea misterului inițiativ are, de asemenea, două niveluri. Cel dintâi, al faptului ritual, este definit de timpul iterativ al imperfectului contemplativ („sărea câte un cerc”), pentru ca viziunea cronologizantă a feciorului să perceapă încheierea procesului de eliberare a principiului distructiv într-o anterioritate redată de perfectul simplu indicativ. Ivirea monstrului colosal instaurează prezentul continuu al mitului și în același timp provoacă absența miresei speciale, percepută tardiv, când nimic nu mai putea împiedica raptul. Timpul închis al perfectului compus impune actul recuperatoriu, ce începe prin călătoria pe urmele monstrului, pentru a reinstaura perioada benefică universală.

Prezența sacră aduce în lume simboluri ale belșugului promis, figurat de etaloane sociale convenționale: „Casa lui Bucățică – nu casa părinților lui, că el avea alta – era un bordei urât la înfățișare și vechi, băgat în pământ; dar când intră fata dulgherului înăuntru se cruci: bogății nenumărate, frumuseți de-ți luau vederile, aurării, pietrării...”²⁵. Nerăbdarea revelației provoacă refluxul magicului, semnele imixtiunii în fenomenal fiind șterse odată cu plecarea neofitului în

²⁴ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 253-254.

²⁵ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 53.

călătoria de ispășire: „... plecă cu inima amărâtă, blestemând ceasul în care deschisese gura de spusese mă-si taina, iar bordeiul se dărâmă în urma ei până la temelie”. Erodarea lăcașului ce ascundea minuni pare efectul expunerii la durată temporală, care năvălește în spațiul care i se sustrăgea și-l face să se prăbușească în sine. Pedepsa pentru insolența de a scruta dincolo de vâlul ritual este transpusă în drumul îndelungat ce conține vămi ale devenirii mistice: „...atunci mă mai vez’ pa mine, când îi rupe trei perechi de opinci de fier și-i trece lacu de lapte dulce și-i urca pe muntele de sticlă” (Șieu – Maramureș)²⁶. Încălțăminteia aparent imposibil de distrus, lacul cu lichidul vieții eterne și munții inaccesibili, dintr-o materie ce sporește efectul luminii sunt toate mărci ale traseului inițiativ. Încălțăminteia durabilă îmblânzește drumul dificil, lacul provoacă un botez magic, iar munții integrează inițiatul în dimensiunea superioară, uraniană. Uneori, cel pedepsit are de încheiat și un interval temporar: „di-acu șapți ani sî umbli după mini ș-apăi sî naști copchilu!” (Vizureni – Galați)²⁷, durată variind între două numere sacre, șapte și nouă. Ambele impun un ciclu formator pentru călător și provoacă o transformare ce rescrie toate datele cu care neofitul s-a născut.

Drumul greu nu poate fi parcurs fără accesoriile caracteristice, fiindcă duce în *lumea fără dor*: „...încălțăminteia, toiagul și pâinea reprezintă obiectele cu care erau înzestrați odinioară morții în vederea peregrinărilor lor în drum spre lumea cealaltă. Ele au devenit de fier mult mai târziu, simbolizând astfel durată mare a călătoriei”²⁸. Traseul inițiativ se suprapune până la confundare în această fază cu credințele funebre, statutul de ființă plecată *pe ceea lume* este comun și conferă ambilor pribegi accesul la cunoașterea totală. În basme, erodarea imposibilă readuce mirele măiestru: „Și – zici – ai sî umbli... Sî-ț’ faci opinci di fier sî ti încalț’ și haini di fier, sî ti pui în cercuri, sî pui pi cap – tot din fier și când s-a roadi opincili și cărjile, atunci ai sî mă găsești” (Izvoare – Soroca)²⁹. Neofitul este îmbrăcat într-o „armură” completă pentru călătoria dincolo. Originea htoniană și infernală a fierului³⁰ provoacă o coborâre în adâncuri a neofitului, un fel de reclusiune în mișcare printr-o circumscriere totală în metalul dur și nocturn. Tânăra capătă o nouă identitate prin intrarea în armura întunecată și transcende spațiile cu emblema călătorului penitent. Fiecare din elementele feroase cerute aduce un plus simbolic, stratificând nivelurile de pătrundere în mit. Dacă opincile vizează contactul cu drumul și pătrunderea în spațiul arhetipurilor, hainele conferă drumeagului o nouă identitate ce forțează dominantă umană să se retragă și să se dedice principiului pur. Cercurile peste

²⁶ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 225-226.

²⁷ *Ibidem*, vol. I, p. 30.

²⁸ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 46.

²⁹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 14.

³⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 46.

pântecul în care a început concepția miraculoasă reprimă maternitatea până în momentul definitivării statutului consacrant și astfel pruncul dobândește doar prin naștere capacități specifice inițiaților. Căciula din fier protejează spiritul și asigură neofitului, ca și haina, șansa de a scăpa privirii nedorite. „Simbolismul axial”³¹ al toiagului permite călătorului să supună domeniul sălbatic și să-l cucerească sub marca înțelepciunii inițiatice, acest ultim element având cea mai mare importanță rituală în cadrul ceremoniei funebre. Adevărat dublu al celui plecat, toiagul este pus în groapă „că zice că te latră căteii pământului nouă zile și el (mortul) se apără dă ei cu hadaragu” (Cașin – Bacău). Un obicei asemănător există și în Munții Apuseni, unde în sicriul defunctului se pune «o bâta cât el de lungă, ca să se sprijine în lungă lui călătorie». În alte regiuni ale Ardealului, răposatul este înzestrat cu «o măciucă nouă, cu care să se apere de dușmani și în care să se razime»³². Pericolele pe care trebuie să le înfrunte cel plecat spre altă lume pot fi depășite numai cu ajutorul acestui *alter ego* ce stilizează ființa umană pentru a o întări.

Uneori, instrumentele deplasării sunt hiperbolice: „Să faci opinj dă hier cu urzoape dă oțâl, să să tocească fieru, să rămîie urzoapili” (Bughea-de-Sus – Argeș)³³. Legătura cu teritoriul sacru cucerit este dublu mediată aici, prin metalele durabile, dar improprii purtării. Dacă încălțăminte arată că omul „răspunde de faptele sale”³⁴, purtarea opincilor cu hârzoabe de oțel constituie o augmentare a responsabilității, prin utilizarea accesoriilor speciale, caracteristice pentru mediile greu de parcurs. Hârzoabele de oțel reprezintă funiile cu care se leagă în mod obișnuit opincile și transferarea lor în plan metalifer hiperbolizează efortul de parcurgere a sacrului. Multitudinea perechilor distruse împarte drumul în etape ce formează un întreg desăvârșit, sugerat de numărul ritual invocat: „Și să-ț fac nouă părechi de opinci dă oțâl și nouă bastoane dă fier. Că d-aici dă la mine sui pă nouă stânci dă marmură și cobori pă nouă stânci dă sticlă” (Voia – Dâmbovița)³⁵. Fiecare pereche de încălțări, adevărate matrițe pentru ființa nouă ce se naște, și fiecare baston corespund unui spațiu inaccesibil și alunecos, în compunerea unei traiectorii chinuitoare dus-întors.

Fierul aparține dominantei umane, supusă distrugerii prin coroziune și este vulnerabil în fața adversităților profane. Tocmai anularea acestor trăsături, biruirea perisabilității prin moartea figurată spațial este cerința pe care neofitul trebuie să o îndeplinească, în încercarea de recuperare a sacrului. Mesajul venit de la instanța supremă ofensată este, prin urmare, un îndemn la abandonul

³¹ *Ibidem*, vol. I, p. 183.

³² Ion H. Ciubotaru, *Marea trecere*, p. 64.

³³ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 555.

³⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 168.

³⁵ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 47.

istoriei (în care fierul a scris o etapă) și al trupului măcinabil: „Și-ț' faci opinci di fer și toiag di fer și scușiți di fer pi cap. Și când s-a toci opincili și toiagu, atunci ai și mă găsești pi mini!” (Izvoare – Soroca)³⁶. Atunci când carnea va înfrânge metalul, când orice urmă a fragilității trupului va dispărea și inițiatul va coborî în spirit, epifania sacrului se va instaura în ființa eliberată de semnele contingentului.

Structuri și funcții comune speciilor

Organicitatea literaturii investigate este pe deplin vizibilă de acum, atât în planul expresiei, cât și în planul semantic. Mesajul inițiativ depășește granițele speciilor și poate fi urmărit, de-a lungul unor moduri diferite de manifestare literară. Sintagmele fixe circulă între baladă și cântecele ritual-ceremoniale, între descântece, balade și basme, imaginile poetice din colinde sunt regăsite în plugușor, toate demonstrând o viziune unitară asupra lumii, bine definită și încheată în mod impresionant. Motivele inițiatice sunt comune colindelor și basmelor, furtul astrelor, asociat în mod automat cu eroii de tip Greuceanu, apare și într-o colindă din Agighiol, Tulcea: „Dar ce pradă mi-a prădat?/ Nuna Luna, Soarele,/ Și cheile raiului./ Raiul mi s-a-ntunecat,/ Iadul mi s-a luminat./ Dumnezeu mi s-a-ntristat,/ Scară d-albă mi-a-nălțat,/ Peste lume s-a uitat,/ Dar în lume ce-a aflat?/ Tot voinicul de Ovidiu”³⁷. Dezechilibrul cosmic creat de intruziunea haosului este marcat de o inversare a principiilor, căci lumina ajunge pe tărâmul întunecat al amorfului și compromite puterea ei creatoare. Divinitatea supremă reclamă aici starea critică a lumii și tot ea recunoaște unicul candidat pentru refacerea armoniei universale. Baladele și basmele fantastice au cele mai multe aspecte comune din punct de vedere structural și ideatic, dată fiind apropierea epică dintre cele două specii folclorice. Motivul șarpelui de lângă apă apare într-o variantă a baladei *Iovan Iorgovan*, culeasă în Alexandrovăț, Timoc, cu întreaga desfășurare de simboluri, precum jertfa fecioarei și somnul eroului înainte de confruntare³⁸. Balada și basmul împart un teren artistic fertil pentru continuitatea modalității narative, călătorul spre lumea arhetipurilor fiind regăsit în ambele specii.

Călătoria reprezintă alegoria inițierii, căci ea cuprinde toate datele simbolice ale acesteia: ieșirea din familial, probele drumului, întâlnirile revelatorii, lupta cu monstrul și revenirea în Cosmos, cu sensul etimologic al acestui cuvânt. Baladele prezintă însă două forme ale plecării eroice, una caracteristică acestei specii, care descrie drumul și întâlnirea cu sacrul dincolo, și una preluată

³⁶ *Ibidem*, p. 22.

³⁷ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 50.

³⁸ C. Sandu-Timoc, *op. cit.*, p. 53. ș. urm.

de la basm, ce începe printr-o situație dată de absența unei ființe sau a unui obiect, urmărește traseul eroului mai ales prin detalierea întâlnirilor miraculoase și se încheie cu remedierea situației inițiale prin găsirea obiectului căutării. Vom numi primul drum inițiativ **incursiune**, fiindcă el are mai puțin caracterul unei transmutații spațiale și temporale a eroului, punând accent mai mult pe eroismul lui. O astfel de structură se întâlnește în *Bogdan Dimian* I(10), *Scorpia* I(8), *Șarpele* I(7), *Iovan Iorgovan* I(6), *Vidros* I(11). O incursiune socială face alaiul nunții până la casele Letinului bogat, unde vor avea loc probele inițiatice pentru mire. Structura de basm, care lasă firul narativ să se depene în zugrăvirea mai multor împărății și personaje întâlnite de erou, este o **călătorie** propriu-zisă, recognoscibilă în forma familiară din povești în balade precum *Mizil-crai* I(19), *Ardiu crăișor* I(30), *Ciocârlanul* I(30), *Arian al Mic* I(30), *Gruicea* I(33). Deși atenuate în baladă, caracteristicile evenimentelor din basme punctează evoluția eroilor și la o privire atentă vom regăsi tipare specifice acestora. Gama lor însă este limitată, balada preluând doar acele elemente care au putut fi adaptate formei sale artistice.

O **călătorie inițiativă propriu-zisă** întreprinde mezina lui Mizil-crai. În basme, structura epică ar face parte, conform clasificării lui Lazăr Șăineanu, din „ciclul fecioarei războinice”, tipul α cu basmul tip *un ochi râde și altul plânge*³⁹, cu diferența că ajutorul năzdrăvan vine de la o cățea, și nu de la cal. Travestită în flăcău, mezina împăratului depășește probele de vitejie și încercările de demascare a sexului ei, împlinind obligația tatălui de a trimite un fecior la oastea dușmanului său.

Situația inițială, a cerinței aparent imposibil de îndeplinit, a fost catalogată de V. I. Propp în *Morfologia basmului* drept funcția („faptă săvârșită de un personaj și bine definită din punct de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii”⁴⁰) cu numărul VIIa, în basm, a cărei diferență sintetică e *lipsa*. Plecarea de acasă, funcția cu numărul IX, este urmată de încercări (XXV), trecute cu succes (XXVI), în urma cărora este eliberată Mizilca și se întoarce acasă (XX) remediind în același timp lipsa inițială și închizând cercul narativ (XIX).

În *Ardiu crăișor* I(30), întâlnim două tipuri de basm comprimate în același fir epic. Începutul baladei poate fi înrudit, conform clasificării lui Lazăr Șăineanu, cu descinderile infernale, și anume *Hesperidele*: mărul de aur din grădina împăratului este jefuit periodic de ființe misterioase, prinse doar de eroul ce dă și numele baladei. Devastatorii sunt trei zâne surori, cele mari făgăduindu-i lui Ardiu pe mezină, în schimbul vieții lor. Sora cea mică îl adoarme pe erou și cu acest aspect pășim în ciclul „Părăsirilor sau om – animal, tipul Neraida”, căci Ardiu pleacă în căutarea zânei pe celălalt tărâm.

³⁹ Lazăr Șăineanu, *op. cit.*, p. 344.

⁴⁰ V. I. Propp, *Morfologia*, p. 26.

Funcția cu numărul IX din tipologia lui Propp, regăsită în baladă, constă în comunicarea nenorocirii sau a lipsei (mărul este jefuit) eroului și fraților lui care vor rata încercarea. Trecut de proba pazei la măr, Ardiu se va găsi el însuși într-o situație critică, îi lipsește zâna-soție (funcția numărul VIIIa I) și pleacă în căutarea ei (XI). Întâlnindu-se cu cei trei tartori înguști la minte, el fură de la ei uneltele năzdrăvane (funcția XIV,8). Tot de la un tartor, dar fără să fie nevoie să-l înșele, Ardiu primește un ghid către palatul zânelor (XV,3). Ajuns pe celălalt tărâm, eroul își recuperează copilul, zâna îl urmează și criza se încheie (XIX) cu revenirea în profan (funcția XX).

Integrată în totalitate în *tipul Neraida al Ciclului Părăsirilor sau om – animal* este balada *Ciocârlanul* I(30) antologată de Al. I. Amzulescu în *Cântecul epic eroic*. Pătru, aflat la balta zânelor (a cărei localizare o cunoaște de la mama lui, persoană încărcată de puteri magice), surprinde zânele la scăldat și le fură hainele. Ca și în *Ardiu crăișor* I(30), mezina este făgăduită în schimbul eliberării surorilor mai mari. Fuga pe celălalt tărâm a zânei-mireasă se face de data aceasta prin intermediul oglinzii, ca punte între dimensiunile universului. Recuperarea soției se desfășoară printr-o structură similară celei din *Ardiu crăișor* și deci aceleași funcții sunt îndeplinite de personaj.

Arian ăl Mic I(30), deși se integrează *Tipului Teseu din Ciclul descinderilor infernale*, împarte călătoria în două: prima parte este un drum până la granița cu sacrul, întreprins de tatăl fetei furate de zmeu. De la frontiera extremă a profanului, marcată de o fântână de unde ia apă o bătrână, căutarea este continuată de Arian, frate cu Zorilă, deci ființă mitică, inițiată.

Broasca Roasca I(32) ilustrează un tip universal din *Ciclul părsirilor sau om – animal: Melusina*. Sulița aruncată pentru găsirea miresei (simbol dinamic masculin) se înfige în pământ lângă o broască ce se va dovedi capabilă de acte magice: construiește palate de aur și aramă, recuperează obiecte de pe lumea cealaltă cu ajutorul dracilor care o servesc. Balada nu oferă date despre o posibilă metamorfozare în broască în urma unui blestem și nici nu conține *hybrisul* arderii pieii de animal de către erou. Deznodământul e dat de moartea punitivă a împăratului care cere de nevastă tocmai pe nora sa, broasca.

Revenind la funcțiile identificate de Propp, subiectul de basm al baladei *Broasca Roasca* începe prin lipsa miresei (VIIIa,1) care declanșează mecanismul epic. Eroul pleacă de acasă în căutarea suliței indicator (funcția XI) și se întoarce rușinat, urmat de broască. Aceasta îndeplinește probele grele (XXV și XXVI) cerute de împărat, răufăcătorul întruchipat de acesta moare blestemat (funcția XVIII), iar cuplul neobișnuit rămâne să domnească peste împărăție (XXXI).

Gruicea I(33) se deschide cu absența unui soț pentru fata de împărat, adică funcția VIIIa 1 inversă, și cu strigarea publică a disponibilității ei maritale (IX,1). În clasificarea lui Lazăr Șăineanu, regăsim tema în *Ciclul peșirilor, tipul Enomaos*, caracterizat de probele grele impuse de împărat pentru măritarea

prințesei. Gruicea pare a fi peștorul potrivit și este supus unor încercări dificile (funcția XXV), pe care le depășește (XXIV). Ultima dintre ele, aducerea mărlui de argint de pe celălalt tărâm, apropie balada și de *Ciclul descinderilor infernal, tipul Teseu*. Mărlul este smuls cu totul (XIX,1) și Gruicea se întoarce cu el (XX), dar este urmărit de zâne (funcția XXI). Calul îl învață cum să scape de ele și cei doi revin victorioși în împărăție (XXII). Funcția care de obicei încheie firul narativ al basmului, cea cu numărul XXI, a căsătoriei eroului și domnia lui fericită, este însă urmată de un deznodământ tragic, atipic: craiul Marcu îl închide pe Gruicea și-o ia cu forța pe nora sa, fata de împărat, care pierde de supărare. Regatul se ruinează. Este de acum evident că baladele au preluat aceleași funcții din basme, acelea flexibile la mutația de specie. Absența inițială, pereche cu remedierea, plecarea, dobândirea ajutoarelor năzdrăvane, succesul cu care sunt trecute probele și căsătoria eroului, finalitate a ritualului de inițiere eroic, sunt motivele recurente în baladele ce conțin alegoria căsătoriei.

Balada soarelui ce vrea să-și ia sora de nevastă se apropie tematic de *Ciclul Incestului* delimitat de Lazăr Șăineanu în cultura română și cea universală, cu diferența că nu relația de paternitate este aici incriminată. Funcția declanșatoare a firului epic e desigur cea a absenței unei mirese potrivite (VIIIa 1), în dobândirea căreia soarele este supus unor probe ale zidirii (XXV) pe care le îndeplinește (XXVI). Pe lângă incursiunile în sacru, *Trei fete surori* I(5) și *Vidros* I(11) derulează subiectul declanșat de funcția I, 3, a plecării de acasă (la cules de flori, la pescuitul unor pești mitici) a tinerilor, adică a neofitilor.

Apropierea celor două specii epice, balada și basmul, prin tiparele inițiatice comune demonstrează coerența perfectă a formei în care se materializează imaginarul mitic românesc. Dincolo de legea evoluției folclorice, care spune că „genul viu, în plină expansiune, preia și primește numeroase elemente din moștenirea unor genuri mai vechi”⁴¹, trebuie să vedem în imaginile comune o organicitate dată de viziunea solidă a omului arhaic asupra universului și o trăinicie a credințelor sale modelate în diferite forme artistice.

Probele vitejești

Călătoria ca temă integratoare a motivelor inițiatice constituie, adeseori, finalitatea ritualului eroic. Ea este precedată de probe voinicești de o dificultate progresivă, care condiționează plecarea în sacru, unde energiile primordiale devin accesibile. Deși probele constituie „unul din cele mai răspândite motive ale basmului”⁴², încercările aparent imposibile au depășit limita speciei. Fratele îndrăgostit de sora lui din balada *Soarele și luna* I(1) întâmpină o rezistență

⁴¹ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 14.

⁴² V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 405.

motivată moral la cererea lui în căsătorie și, abia în urma rugămintilor repetate, i se acordă proba: „Soarele-mi ofla/ Și iar o-ntreba,/ Și iar o ruga,/ Și iar o-mbiia,/ Pân' ce Ileana/ Din gură-i grăia:/- Io că te-oi lua,/ Cum zici durneata,/ Viteaz dacă-i fi/ Și te-ai bizui/ De mi-ei isprăvi:/ Pod pe Marea Neagră,/ De fier/ Și oțel,/ Iar la cap de pod,/ Cam d-o mănăstire,/ Chip de pomenire,/ Chip de cununie,/ Să-mi placă și mie,/ C-o scară de fier/ Pân' la naltul cer!” (Lacu-Sărat – Brăila)⁴³. Suferința fratelui înregistrează o gradație ascendentă, care conduce la exteriorizarea chinului interior, al cărui preaplin este revărsat de oftat, la pronunțarea dorinței și insistența asupra ei, ca mărturisire pentru intensitatea trăirii. Cerințele Ilenei trasează și ele un traseu pe verticală, început cu podul din metalele durabile în plan uman, fixat de așezarea sfântă și dus la apogeu prin scara către planul uranian. Repetiția fierului, ca element structural pentru încercările soarelui, amintește de pedeapsa drumului lung din basme și are aici aceeași încărcătură thanatică. Legătura cu malul celălalt al Mării Negre se face în fapt cu lumea morților prin care trebuie să treacă neofitul înainte de a urca în dimensiunea cerească. Marea românească mărginește creația însăși și ridicarea podului peste ea face să circule energiile întemeietoare dinspre haos. În plan morfologic, cele două voci sunt distincte la nivelul timpurilor verbale, acțiunea soarelui fiind definită de imperfectul care deschide dimensiunea mitică, în timp ce probele impuse de sora curtată stau sub semnul îndoielii prin construcția morfo-sintactică. Enunțul conține o serie progresivă de condiționări ce micșorează șansa petitorului la mâna Ilenei: ea îl va accepta dacă e viteaz și are îndrăzneala de a termina, nu numai de a încerca să construiască cele trei feluri de edificii ce împing granițele lumii tot mai departe, în căutarea forțelor zămisliitoare.

Ocupațiile magice pentru neofiți descoperite în colinde constau în lupta dreaptă cu fiara acvatică sau terestră pentru feciori și în proba țesutului, „chindisitului”, pentru fete. În balade apare, așadar, un scenariu nou, venit dinspre basm, în care întâlnim un motiv recurent: construcția fabuloasă. În spatele atributelor gospodărești ce se cer testate (tânărul trebuie să știe să întemeieze o casă), eroului i se solicită „să dovedească faptul că știe casa (de pe celălalt tărâm)”⁴⁴. Ridicarea miraculoasă a construcției demonstrează că pretendentul a fost dincolo, a înfrânt tenebrele și cunoaște secretele primordiale. Același ritual al construcției ce presupune o cunoaștere anterioară este cerut și în *Broasca-Roasca* I(32), însă aici „constructorii” sunt chiar ființele de pe lumea cealaltă, devenite „ajutoare năzdrăvane”. Într-un basm din Măldăieni, Teleorman, casa mitică refăcută în plan social poartă simboluri ascensionale ce amintesc de drumul inițiat parcurs: „Împăratu a dat ordin așa: Cari-i faci-un castel d-un kilometru-nălțimi, îi va da fata de soțai. Și nu s-a găsit nimini. Și-n caz

⁴³ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 285.

⁴⁴ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 405.

di nu-i faci castelu di-un kilometru, cât spusă el, îi tai capul!”⁴⁵. Cerințele au întotdeauna un scop marital, „...încercările grele maschează o anumită verificare a calităților eroului. Dorința este ca eroul să confirme că a fost sau nu în împărăția subpământeană, în împărăția solară sau în lumea de dincolo. Căci numai cel care a fost acolo are dreptul de a se căsători cu fata de împărat”⁴⁶, i.e. fecioara inițiată. Palatul înalt de o mie de metri reface modelul arborelui mitic prin crearea unei legături, a unui drum pe verticală între dimensiunea sacră, cucerită de inițiat, și lumea fenomenală pentru care el a fost supus procesului de mutație. Singularizarea eroului („Și nu s-a găsit nimini”) dă măsura dificultății și accentuează capacitățile dobândite prin șederea în sacru. Amenințarea cu anihilarea totală (decapitarea ucide spiritul prin distrugerea integrității corporale) vine ca urmare a eșecului de a construi verticalitatea rituală, al cărei număr de metri „are o semnificație paradisiacă, este nemurirea fericirii”⁴⁷. Construcția fabuloasă sintetizează capacitatea ordonatoare eroică și deschide puntea de comunicare cu sacralul, dăruind lumii șansa eternului început. Alteori, realitatea este transformată, iar schimbarea duce lăcașul modest în planul bogăției opulente: „Di la mini și păr’ la dumneata să să faci sușă di aur, pon’ și di-o porți și di alta și sî cînti fel di fel de păsăreli. Sî bordeiū dumneata – îi zică bordeu – sî h’ii schimbat în palat, - ca ș-a lui – și-ț dau fata, da’ altfel n-o dau” (Vizureni – Galați)⁴⁸. Împăratul reprezintă vocea proprie cerinței supreme, pentru că figura lui autoritară se bazează pe parcurgerea probelor inițiatice și depășirea lor. Aici, el cere refacerea grădinii paradisiace în plan uman și comandă o ridicare a condiției umile până la statutul regal, adică cere un mire pe măsura fetei inițiate. Construirea drumului de aur folosește energiile sacre (metalul indică apartenența divină) pentru a provoca o armonie muzicală.

Supunerea pustiului și convertirea lui spre o utilitate socială constituie o fază anterioară în ierarhia capacităților pe care trebuie să le dovedească eroul. În balada *Cea fată de frânc* I(20) mireasa potențială cere mult: „de-o vie pe mare,/ Cu nouă răzoare,/ Cu aracii-n dungi,/ Cu strugurii dulci,/ Cu aracii obli,/ Cu strugurii negri,/ Jur-prejur de vie/ Gutui și lămâie,/ Iară la prilaz/ Doispre’ce năranz,/ Fi-v-ar de miraz;/ La mijloc de vie/ De-o lină fântână/ Cu apă sălcie”⁴⁹. Lumea arhetipală conține esența vieții și, o dată cufundat în ea, eroul va putea provoca oriunde și oricând fertilitatea. „Iscusița de a stăpâni natura”, care se cere dovedită aici, frecventă mai ales în basme, a fost pusă în relație cu

⁴⁵ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. II, p. 66.

⁴⁶ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 399.

⁴⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 298.

⁴⁸ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 29.

⁴⁹ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 289.

„reprezentările referitoare la magi și preoți”⁵⁰ pentru aceleași abilități de inițiat. Când aparține lumii, rodirea fantastică este pusă în primejdie de ființele neantului, așa cum am văzut că era prădat lanul de aur și mărgăritare în basmul *Șperlă Voinicul*. Imaginea rodului maxim apare în orația plugușorului, în care un efect optic capătă substrat magic: „Cât e grâul de frumos!/ De departe îngălbenia,/ De aproape înverziază” (Stoicani – Galați)⁵¹. Privită de aproape, planta sacră arată legătura directă cu seva fecundă a lumii, în timp ce perspectiva îndepărtată aparține finalității acestei comunicări cu sacrul: recolta minunată. Cele două culori apar alternativ în definirea distanțelor, ca dovadă a echivalenței lor magice. Diferența ține de opoziția dintre procesul îndelungat al pârguirii și imaginea desăvârșirii sugerată de coacere. Celălalt moment al liniei evolutive ține de epuizarea fertilității și pericolul creează necesitatea ritualului mântuitor. Eroului i se cere o fertilitate hiperbolică smulsă sacrului (el trebuie să obțină recolte pe mare, pe munți, stânci...), pentru că acesta amenință lumea ciclic cu sterilitate. „Recolta simbolizează Creația, manifestarea triumfală a unei forme tinere, bogate, perfecte”⁵², iată de unde vine grija obsesivă pentru roadele pământurilor. Efortul de supunere a țărâmului arid și convertirea lui la social este sugerat de metafora compoziției nefirești: „Cine-i ară pogonu de alamă și mâine dimineată să-i aducă pâine caldă, zăce, îi dă fata după el” (Fărcașele – Olt)⁵³, „Iaca-mpăratu dă di vesti prin țări c-avé un deal di marumuri. Cini-i ari dealu di marmur-ntr-o zi, îi dă fata după dânsu și jumătăti din împărății” (Izvoare – Soroca)⁵⁴, „...într-o noapți poati sî ari dealu cel di piatrî și sî sădeascî vii” (Idem)⁵⁵. Solul din metalul sacru este făcut să rodească nu numai prin gestul instaurator, masculin al aratului intens, ci și printr-un act de magie, alchimia inițiată dă particulelor metalice însușiri hrănitoare pentru planta vieții. Marmura și piatra simbolizează duritatea materiei ce își așteaptă brațul demiurgic să îi dea un sens. „Simbol al Gliei-mumă”⁵⁶, piatra se lasă brăzdată de plugul ordonator și duce la pârg fructul din care se trage băutura nemuririi.

Amintirea mai recentă a valorificării agricole a spațiilor sălbatice a dus în basme la cerințe cu un grad de accesibilitate mai mare: „Dacă până mâine dă dimineată – 'ce, vez' pădurea aia – nu mi-ei aduce pâine coaptă de-acolo din pădurea aia, eu-ț' tai capu!” (Voia – Dâmbovița)⁵⁷. Defrișarea solicitată anulează

⁵⁰ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 405-406.

⁵¹ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 26.

⁵² Mircea Eliade, *Arta*, p. 139.

⁵³ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 56.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 160.

⁵⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 81.

⁵⁷ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 187.

existența spațiului inițiativ, ca închidere a accesului în sacru, ulterioară cunoașterii lui. Dimensiunea inițiativă se convertește într-un simbol al civilizației, forța roditoare a grâului vine direct din trezirea principiului germinativ al genezei, prin coborârea rituală în mit. Fiecare cerință vine însoțită de amenințarea cu decapitarea, ce se opune la nivel magic morții simbolice. Ratarea probelor impune dispariția definitivă a tânărului care nu a putut opri haosul din expansiune și a fost el însuși absorbit. Ca și în cazul defrișării, curățarea locului stăpânit de plantele inutile social o fac ajutoarele năzdrăvane: „Vezi tu acolo leasa aia de mărăcini? Până mâine s-o prefaci în holdă de grâu, iar dimineață să-mi aduci pâine caldă pe tavă. Altfel, unde-ți stau talpele o să-ți stea și capul!”⁵⁸. Toate însămânțările miraculoase germinează și dau în pârg pe timpul nopții, ca metaforă a lumii de dinainte de creație. Regimul nocturn este propriu stării fetale, concepția materiei se împlinește în securitatea claustrantă a întunericului fertil. Ivirea soarelui pe produsul modelat social este sinonim cu ziua dintâi a lumii, fiindcă forțele ei roditoare se află la apogeu. Alteori dealul⁵⁹ și șesul⁶⁰ sunt indicate ca spații ce trebuie subsumate domeniului uman, iar geografia contingentului se supune eforturilor de expansiune menită a hrăni comunitatea umană.

Și în balade și în basme, mirelui i se mai cere „pod de-aramă -/ Preste vamă;/ Pod de-argint -/ Preste pământ”⁶¹. Eroul *pontifex* demonstrează și în acest fel că cealaltă lume îi este accesibilă, că știe drumul spre ea. Metalele (prețioase) fac sigură trecerea „de la lumea sensibilă la cea suprasensibilă”⁶², vulnerabilitatea oricărui tranzit este anulată de valoarea lor apotropaică. Podul „se substituie luntrașului care (...) traversează sufletele în Lumea de Dincolo”⁶³ și deschide o cale de comunicare regeneratoare pentru Cosmos. „Vama” peste care se face puntea duce în sacru și de aceea biserica se află la capătul ei opus: ea este Casa mitică din creștinism. În basm, tot noaptea este timpul ctitoriei mirifice: „Sî-mi faci pod di aur pisti prapastia asta, cî dacî nu-mi faci îți tai capu” (Izvoare – Soroca)⁶⁴. Prăpastia este echivalentul simbolic al Mării Negre, ideea de ruptură la marginea universului ordonat fiind comună celor două reprezentări ale imaginarului. Podul de aur absoarbe și canalizează energiile pure către contingent, printr-o modelare a substanței proprii sacrului. Numai cel care a cucerit dimensiunea superioară este apt să folosească metalul nobil și cerința

⁵⁸ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 141.

⁵⁹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 29.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 29.

⁶¹ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *op. cit.*, p. 225.

⁶² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 118.

⁶³ Hans Biedermann, *op. cit.*, vol. II, p. 349.

⁶⁴ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 153.

împăratului urmărește tocmai înzestrarea inițiativă a peșitorului. Dacă ai fost în sacru, îl vei putea uni cu fenomenalul, prin materia lui constitutivă, specială.

Un drum ratat, deși păstrează datele rituale, are soarele sau Iosiv din varianta la *Soarele și luna* I(1.II): „– Taci mai câne,/ măi păgâne,/ Că soru-ta nu-i de tine/ Că până tu că ti-i face/ Și să-ți faci ochinci de hier/ Și să ocoli noauă țări!/ Ș-o bătut și ș-o făcut,/ Noauă țări o ocolit,/ Ca soru-sa n-o găsât” (Malu – Ilfov)⁶⁵. Călătoria cu opincile de fier, peste nouă țări, răscumpără în basme tabu-ul încălcat. Aici ea este echivalentă călătoriei prin rai și iad (din subtipul I, 1.I) a Soarelui, fiind menită a „deschide ochii” pretendentului asupra gravității păcatului. Neîntors din hotărârea sa, fratele își pierde sora definitiv prin transformarea ei în mreană și apoi în lună de către Dumnezeu, în urma sinuciderii ei. Nașterea astrilor printr-un sacrificiu este un motiv răspândit în întreaga lume, explicat de Marcel Mauss și Henri Hubert ca o „exaltare a victimelor ce merge până la a le diviniza”. Dimensiunea cosmică a evenimentului, proprie mentalului românesc, este cerută de mireasă ca ultimă probă a abilităților peșitorului și, în același timp, ca certificare a moralității care nu tulbură ordinea universului: „Eu atuncea mi-oi veni,/ Când tu mie mi’aduce:/ Nănaș mare -/ Sfântu Soare;/ Nănașă -/ Găinușă,/ Găinușă maheșă;/ Și fetele -/ Stelele;/ Ficiorii -/ Luceferii!”⁶⁶. Viziune familiară din *Miorița*, cântecele ritual-ceremoniale și bocetele, antropomorfismul astrilor făcuți părtași la gesturile umane prin roluri bine delimitate în procesul nupțial pun în permanentă relație omul arhaic cu sferele divine, departe de sentimentul existențialist. Liturghia cosmică invocată de Mircea Eliade, referitoare la creștinismul arhaic, are în acest motiv punctul culminant, prin bucuria supremă a simțirii umane integrate în ritmul planetar. Îndeplinirea acestei condiții de către „craiul mare”, mirele, care în alte variante „ciumpăvește” nouă cai în căutarea miresei potrivite și n-o află, conduce la un deznodământ tragic și instaurator.

Revenind la probele voinicești, înotul este un scenariu ce revelează calitățile ieșite din comun. Dacă în colindele de flăcău traversarea mării era făcută numai cu ajutorul calului năzdrăvan, Pătru-Căciulă înoată singur, „din genunchi-n coate”. Forța și însușirile deosebite ale voinicului au fost demonstrate și, în același timp, s-au îndeplinit condițiile inițierii – moarte și renaștere: „Ieșirea din apă repetă actul cosmogonic al manifestărilor formale; imersiunea echivalează cu o disoluție a formelor”⁶⁷. Pe uscat, eroul trebuie să îi înfrângă în luptă dreaptă pe luptătorii regali: „A luptat cât a luptat și când l-a luat [l-a aruncat] prin fereastră pe masă la împărat” (Oșani – Grecia)⁶⁸. Lupta lipsită de încordări dramatice demonstrează că feciorul a biruit monștrii arhetipali și îi conferă

⁶⁵ Al. I. Amzulescu, *Balada*, p. 154.

⁶⁶ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁷ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 187.

⁶⁸ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. II, p. 11.

statutul consacrant. O altă probă fizică comportă valențe estetice, direcționând efortul muscular către preocupări artistice. Nu întâmplător, fecioara deține secretul rezistenței, de la cântecul măiestru la dans nefiind decât pasul de la static, la eliberarea motorie: „Juca atât de frumos, atât de năpraznic, încât nici unul din cei care cutezau să joace cu ea nu rezista atât de mult. Au fost fii de principii care au picat jos morți, alții au părăsit curtea bolnavi de piept...”⁶⁹.

Încercare voinicească cerută de împăratul din *Arian al Mic* I(30) face săritul peste o groapă o condiție a măritişului: „Tot o groapă lungă/ Și mult i adâncă,/ Băieți ce mănâncă;/ De-o sută de pași lungă,/ De optzeci de largă,/ Nouăzeci de-adâncă”⁷⁰. Singurul care reușește să o sară este inițiat, dar aparține celui altă țărâm: e zmeu. Răpind-o pe prințesă, el este urmat de tatăl ei. Balada fiind însă „un cântec al pețirii” (Sabina Ispas), împăratul nu poate ajunge decât până la hotarul extrem al profanului, acolo unde stau divinitățile eterice: Sorilă, Serilă, Arian. Numai cel din urmă, familiarizat cu lumea arhetipală, recuperează fata de-mpărat prin istețime și învinge zmeii. Arian este adevăratul mire, dobândit printr-o coborâre forțată a prințesei în Infern. În basm, groapa primește limite metrice: „...împăratu de aicea – creștin, de, nu era cătcăune – are o fată de măritat și fata asta are o ghicitoare. Cine sare groapa dă cinci metri dă lată și ia inelu dă pă fundu gropii, îi dă fata după el. Cine nu sare groapa, îi ia gâtul” (Fărcașele – Olt)⁷¹. Săritul peste groapă constituie, la nivel simbolic, o dovadă a capacității de a coborî în infernul figurat de cavitate și de a reveni în planul uman: „jocurile atletice, alergarea etc. sunt legate de trecerea mortului în lumea cealaltă”⁷². Ocurența universală a probelor fizice în context funerar demonstrează încă o dată similitudinea condiției neofitului cu cea a mortului. Odată parcurs traseul, infernul este supus și forțele lui se convertesc în energie fecundă pentru lume. Imaginea simbolului marital pe fundul gropii încurajează această perspectivă a coborârii implicite în spațiul subpământean. Inelul adus din adâncuri conferă eroului statutul suprem, prin nuntirea cu fecioara care a strunit potopul. Într-un basm din Izvoare, Soroca, inelul este asociat în mod direct cu lumea morților, legătura nupțială pe care o consfințește în mod obișnuit fiind încărcată aici puternic de energii sepulcrale: „...uiti, eu îți spun sî ti duci la tata pi ceilanți lumi sî-mi aduci inelu!”⁷³. Dacă podul de aur și via ce dă rod în aceeași noapte în care locul este arat sunt probe împlinite de ajutoarele năzdrăvane, coborârea în împărăția morții aparține obligatoriu neofitului, care trebuie să cucerească singur spațiul infernal. Reușita incursiunii este confirmată de revelarea pârghiilor de la

⁶⁹ Arthur și Albert Schott, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁰ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 312.

⁷¹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 268.

⁷² V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 413.

⁷³ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 203.

baza lumii în momentul întoarcerii de pe celălalt tărâm. Motivul explicațiilor ontologice este comun variantelor acestui basm, dar nu și inelul, care este înlocuit cu un simbol al puterii înțelepte, capabile să regenereze lumea: bastonul lui Aron.

Proba finală din balada *Gruicea* I(33) este o altă incursiune în haos. Venit la fata de măritat a împăratului de la Galați (*sic!*), Gruicea este indicat de tatăl său, craiul Marcu, drept mirele potrivit. Încercările gastronomice la care este supus înainte de drumul mitic îi confirmă natura nefirească, evidentă de la naștere: „Eu la stâne l-am crescut;/ Nouă stâne la mulsoare/ Umpleau nouă ciubare/ Și-i dam lui Gruicea să bea,/ Și-și uda numa-o măsă”⁷⁴. Flăcăul mănâncă la porunca împăratului nouă cuptoare de pâine și bea nouăzeci de ardovele ca pentru a se pregăti cu resurse maxime pentru coborârea pe celălalt tărâm, a cărui contagiune poate fi nimicitoare.

Obiectul căutării lui Gruicea este un pom atemporal, moștenit: „Taica-al meu, când a murit,/ Piste Marea Neagră-a avut/ Un pui de măr de argint./ Pe-o parte pârguit,/ Da pe-una-mbobocit,/ Pe-alălaltă a roșit./ Asta pui de merișor/ De păzât mi-l păzăște/ Vo trii zâne, fete mari”⁷⁵. Prima sugestie a acestei recuperări este cea a actului eroic ce trebuie repetat de fiecare generație, ca o actualizare a gestului mitic, fiindcă „«Lumea» (adică «lumea noastră») este un univers în care sacrul s-a manifestat și unde ruptura de nivel este așadar posibilă și repetabilă”⁷⁶.

Axis mundi se află, evident, peste o apă, cea mai mare din geografia reală a poporului român. Tărâmurile sunt despărțite nu de Styx, ci de Marea Neagră, prezență constantă ca loc al încercărilor voinicești în colinde și balade. Coloana de susținere a cerului, transfigurată în arbore, e din argint, metal asociat „schemei sau lanțului simbolic lună – apă – principiu feminin”⁷⁷. Datele sunt de o coerență acută, căci mărul se află într-un peisaj acvatic păzit de trei ipostaze războinice ale principiului feminin. „Pomul vieții” pare aici să țină de fertilitatea feminină și o transplantare a lui în social de către flăcău adaugă cel din urmă element necesar regenerării. Cele trei faze ale rodului său corespund ciclicității vieții, dar și celor trei sfere ale lumii, el este pomul totalității. Gestul căutătorului este unul violent, de un dinamism extrem, căci el nu ia doar patru mere, câte i se cer (număr asociat punctelor cardinale, deci universului contingent), ci îl smulge cu totul pentru a-l aduce să rodească în profan. Ființele – gardian de pe celălalt tărâm nu sunt nici monștri, nici șerpi ori vidre, ci trei zâne. Lupta cu un principiu feminin agresiv de tipul ielelor (o altă prezență terifiantă din această categorie este Sâla – Samodiva, cu care se întrece Bogdan - Dimian) constituie un semnal

⁷⁴ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 461.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 463.

⁷⁶ Mircea Eliade, *Sacrul*, p. 29.

⁷⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 139.

în plus că încercarea are o finalitate maritală. Întoarcerea din neant este în goană, sub urmărirea răzbunătoare a zânelor. Ajutat de energia uraniană a Șargului, Gruicea reușește să le prindă printr-o rănire magică chiar cu un element propriu ființei lor: argintul cuțitului. Aducerea lor legate, ca o hiperbolizare a reușitei solicitate, este o imagine familiară din colindele de flăcău, în care, după o luptă dreaptă cu leul, tânărul îl pune în „zgardă” de mătase și îl coboară viu prin sate. Victoria este absolută, „legarea efectivă a monstrului (demonului) fiind reprezentarea alegorică a unei acțiuni magice abstracte, de ordonare, pe care o produce Demiurgul asupra Haosului (monstrului primordial)”⁷⁸.

Căutători propriu-ziși, fiindcă sunt singurii care călătoresc, și nu doar se cufundă în cealaltă lume, sunt personajele de basm Ardiu și Pătru. Cel dintâi este „omologul” lui „Arghir, cel mai pedepsit cu dor” din povești, sintagmă întâlnită și în baladă, chiar de la prima apariție a personajului: „Al mic că-mi zicea,/ Ardiu – crăișor,/ Pedepsit cu dor,/ Ardiu făr’ de casă/ Și făr’ de nevastă”⁷⁹. Al treilea născut al împăratului are totdeauna calități deosebite și este cel care izbândește. În insula din centrul mării, grădina împăratului este mereu jefuită de apariții misterioase. Mărul, ipostază autohtonă și utilă social a lui *axis mundi*, leagă în permanență fructe de aur și argint, dar cuplul regal nu are parte de ele, în ciuda destinației exclusiviste dată de sădirea lui specială: „Că l-am pus cu mâna,/ Să ia numai muma;/ Și l-am pus cu sapa,/ Să ia numai tata”⁸⁰. Simboluri maritale frecvente în basme și în balada *Letinul bogat* I(21), merele din metale prețioase, succedanee ale soarelui și lunii prin culoare, asigură echilibrul cosmosului. Raptul lor pune universul social într-o stare de vulnerabilitate, privându-l de sacru și de fertilitate. Izolat de lumea mitică, planul profan riscă să fie absorbit de increat, contingentul fiind salvat de posesia „fructului care întreține tinerețea, un simbol al reînnoirii și al veșnicei prosperități”⁸¹. Ideea aceasta se susține în textul baladei prin faptul că mărul are o rodire continuă. Sfera simbolică nu se oprește însă aici. „Inițiații au considerat [mărul] fruct al cunoașterii și-al libertății”⁸²; răpindu-l, zânele se asigură că nimeni nu va reuși să pătrundă secretul celeilalte lumi, calea spre dincolo nu va mai fi găsită și renașterea cosmosului va fi compromisă. Dar familia, în special cea regală, reprezintă nucleul social și ceea ce face furtul și mai grav este efectul lui direct asupra elementului central al lumii: „în spațiul profan mărul, prin configurația sa aproape perfect sferică, operează ca un simbol casnic, motiv pentru care împărații și regii țin în mâini, în afară de sceptru și un «măr imperial», reprezentând

⁷⁸ Andrei Oișteanu, *Motive*, p. 272.

⁷⁹ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 441.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 439-440.

⁸¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 284.

⁸² *Ibidem*, p. 283.

Universul”⁸³. Iată ce fură, de fapt, prădătorii: cunoașterea, regenerarea, lumea însăși de pe axele ei.

Efectul care anunță apropierea zânelor este „amăjuiala”, stare de somn și de vrajă. V. I. Propp a observat în ritualurile inițiatice ale cafrilor sau evreilor existența unei interdicții a somnului care expune băiatul spiritelor rele⁸⁴. Corelația între malefic și soporific este și mai strânsă, fiindcă letargia este „starea proprie principiului precosmogonic (...). Inerția, somnul, letargia, non-manifestarea sunt stări proprii ființelor mitice care întruchipează Haosul”⁸⁵. În basm, sursa somnolenței paralizante este pasărea care pradă pomul mitic: „La ziú l-a cuprins un somn, cădea, nu putea să stea pe picioari. Vine o pasări și sufla asupra lui și el adormea. El, când s-adoarmî, s-înțepa și sî treza iar. Pasărea dac-o vazut cî sî faci zău și el tot nu doarmi, a-nceput sî aduni merili” (Izvoare – Soroca)⁸⁶. Suflarea apariției avimorfe instituie starea de latență, provocând retragerea conștientului și pierderea controlului exercitat de acesta. În credințele arhaice, suflatul are puteri apotropaice, fiind practicat pentru alungarea spiritelor aciuate la suprafața apei, dar și pentru definitivarea efectului taumaturgic al descântecului. Principiul magic catalizator stă în puterea interioară, aerul expirat bucal este încărcat cu energia spiritului și acționează direct asupra lumii. Suflarea păsării măiestre aduce o briză din nucleul sacru și induce „aromire” prin introducerea firii în starea crisalidei.

În baladă, singurul care rezistă acestui morb este Ardiu, înarmat, ca și frații săi, cu energia învingătoare a tatălui său, figurată de haine și arme, și situat la o distanță securizantă de măr. Comportamentul zânelor surprinse la furat este similar cu cel al Dulfului din colindele de flăcău. Ele încearcă să-l îmbuneze pe „paznic” cu făgăduirea unei mirese speciale: zâna cea mică. Nesocotind sfatul surorilor ei de a o păzi îndeaproape, Ardiu cade victimă aceleiași puteri a neantului, somnolența, și o pierde, împreună cu copilul lor nenăscut. Necesitatea deplasării spațiale s-a creat prin prejudicierea de o ființă supranaturală, adoptată de planul profan și mediul casnic. E nevoie de trei zile până la primul punct de popas, loc al primei întâlniri miraculoase și utile prin obiectul „donat” involuntar. Cei trei tartori care își dispută papucul mergător pe ape nu cunosc însă „casa de zâne,/ Une-i pistă lume”⁸⁷. Focul lângă care îi întâlnește pare un spațiu privilegiat pentru călătorul care se încarcă energetic pentru continuarea călătoriei. Și nu e o întâmplare că papucul trebuie furat: dezechilibrul creat de zânele jefuitoare se poate reface doar prin simetria gestului, îndreptat acum spre

⁸³ Hans Biedermann, *op. cit.*, vol. 1, p. 251.

⁸⁴ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 88-89.

⁸⁵ Andrei Oișteanu, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁶ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 203.

⁸⁷ Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 444.

cealaltă lume. Alte trei zile de mers încheie un nou ciclu inițiativ al călătoriei lungi de nouă zile (știm că ziua biblică e de fapt echivalentul unei ere istorice și prin prisma aceasta cele douăzeci și patru de ore ale zilei capătă o extindere temporală în profan) până la ghidul necesar pentru casa zânelor. Al doilea popas îl înzestrează pe erou, tot de la trei tartori, cu un fes care-l face invizibil, și tot printr-un furt. Deposederile de obiecte năzdrăvane sunt două, adică exact câte încercări nereușite de prindere a zânelor au fost până la Ardiu. „Reparația” raptului ce pune cosmosul în pericol are date stricte, de întoarcere similară a agresiunii. Ultimele trei zile de călătorie „pe cont propriu” îl conduc pe protagonist la „tartoru al mai mare”, posesorul cunoașterii înglobate a supușilor săi. E nevoie ca întrebarea despre zâna cea mică să se pună și ea de trei ori pentru a se găsi un răspuns, desigur de la un personaj marcat: tartorul șchiop.

Un al treilea obiect miraculos este dăruit de diavolul suprem prin calul care îl duce pe Ardiu, în trei ceasuri în loc de trei ani, până la zâne. El este un cal psihopomp prin natura celui care îl posedă și l-a dat eroului, numai așa se poate afla casa de „pistă lume”. Ajunși acolo, tartorul ghid se întoarce, misiunea lui limitându-se numai la dus. În *Ciocârlanul I*(30), pasărea magică ce cunoaște ordinea celuilalt tărâm îl și aduce pe Pătru, însă ea înglobează și calitățile psihopompe ale calului. Ardiu trebuie să se descurce singur, ceea ce nici nu va fi prea greu, căci are obiectele miraculoase cu sine.

Zânele sunt aflate la masă și Ardiu, respectând scenariul din basme, mănâncă lângă ele, invizibil sub fes. Este prima oară când eroul apare hrănindu-se, și aceasta se întâmplă tocmai în casa zânelor: „trecând dincolo de pragul lumii morților, călătorul trebuie mai întâi de toate să mănânce și să bea”⁸⁸ pentru o luare în posesie completă a celeilalte lumi. Hrănit cu mâncarea zânelor, forțele lui cresc, garantându-i întoarcerea prin faptul că zânele înseși translează lumile. Cel care mănâncă din hrana morților rămâne pe tărâmul lor, dar Ardiu s-a „cuminecat” din turta zânelor și are acum puteri egale cu ele. Fesul îl protejează de intențiile răzbunătoare ale zânelor și, la momentul potrivit, eroul își fură copilul printr-un gest violent final care reinstaurează ordinea. Zâna este obligată să-l urmeze în profan și rămâne circumscrisă acestuia prin uniunea sacră a nunții. Victoria lui Ardiu este totală: măruș alimentează din nou lumea cu forțele sale magice iar revigorarea universului este dublă prin „îmblânzirea” și convertirea în social a elementului agresor, ce a zămislit pentru contingent.

Eroul din *Ciocârlanul I*(33) nu este mezinul unui împărat, dar are o naștere specială. Tatăl lui Pătru moare înaintea apariției lui pe lume, fapt care face ca până la douăzeci de ani (vârsta inițierii) protagonistul să crească sub semnul principiului feminin. Călătoria ce va urma este necesară scoaterii de sub dominația maternă printr-o victorie asupra feminității însăși, întrupată de zâne.

⁸⁸ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 71.

„Balta zânelor” este un loc cunoscut de Pătru din copilărie, „unde maică-sa îl ducea”⁸⁹. Știința sacrului preluată de la mama prefigurează gestul următor, parcă sugerat de aducerea la această apă: „Iacă zânele-mi venea;/ La baltă când ajungea,/ De cămăși se dezbrăca/ Și-ncepu a se scălda./ Da’ Pătruță ce-mi făcea?/ Cămășile la zâne-mi lua/ Și pe fugă se puneă”⁹⁰. Urmează episodul făgăduinței că zâna mică, „Inelușă”, va fi dată lui de nevastă în schimbul cămășilor, promisiune reînnoită de „a mai mică” însăși. Este cunoscut că la nuntă mireasa oferă mirelui o cămașă la schimbul de daruri. Hainele sunt identificate cu personalitatea celui ce le poartă (de aici folosirea lor în magia prin contagiune), ba chiar ele simbolizează „ființa însăși a omului”⁹¹, în cazul nostru a aparițiilor divine. Răpirea lor echivalează cu o privire de puteri și cu imposibilitatea întoarcerii pe tărâmul celălalt, de aici prețul atât de mare plătit pentru ele.

Inelușă devine soția lui Pătru și ca răsplată pentru abilitatea lui, îi face un fecior cu stea luminoasă în frunte și îl părăsește printr-un „ochi” între lumi: „Oglinda-n mână mi-o lua/ Și-n oglindă se uita,/ Și-n slava ceriului zbura”⁹². Natura dublă a mamei lui Pătru este din nou sugerată de anticiparea pierderii, sfatul încălcat de erou fiind și aici motorul ce dă naștere călătoriei. Înainte de plecare, zâna îi sugerează localizarea tărâmului nimfelor, de unde vine: „Unde cântă paiele/ Ș-unde joacă trestia”⁹³. Hrana luată de Pătru de acasă (turta de pâine) îl ferește de contaminarea cu neantul a cărui mâncare el o poate consuma doar după ce a gustat din turta de acasă, a viilor. Diavolii – donatori sunt găsiți lângă foc, după scenariul cunoscut deja, sfădindu-se pentru moștenirea de la tatăl lor: o pălărie și o mantie care fac invizibil pe purtătorul lor, un papuc care îngheață marea și o traversează și un toiag care împietrește. Este a doua oară în text când dispare figura paternă, de data aceasta și din plan sacru. Obiectele miraculoase reprezintă tocmai puterea și autoritatea masculină a capului de familie care, fără extincția tatălui, nu ar fi putut fi stăpânite de fii. Pătru nu și-a cunoscut tatăl și iată, pe unde trece, tații dispar. Se creează astfel un *hiatus* propice instaurării figurii masculine a fiului. Armele și hainele din tinerețea tatălui sunt o preluare parțială a energiilor părintești, obiectele miraculoase, fiind în legătură directă cu dimensiunea sacră, conferă deținătorului controlul total asupra evenimentelor. Tartorii sunt împietriți și deposeați de lucrurile năzdrăvane, iar Pătru își continuă drumul ce îl conduce într-o împărăție înghețată, asemănătoare celei din basme. Simetria gesturilor simbolice se păstrează și în această baladă; furtul merelor e răscumpărat de Ardiu cu furtul obiectelor magice

⁸⁹ Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 308.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 446.

⁹² Al. I. Amzulescu, *Cântecul*, p. 309.

⁹³ *Ibidem*.

și Pătru reface echilibrul stricat de împietrirea dracilor prin readucerea la viață a orașului stăpânit de „împăratul păsărilor”.

Reprezentare universală a sufletelor, păsările recunosc căile de acces între lumi, acționând ca animale psihopompe. Împăratul lor este suveranul peste lumea sufletelor, aflată ea însăși într-un impas până la sosirea lui Pătru. Ordinea reinstaurată de toiagul furat e mai mult decât o probă reușită pentru erou. Ea îi garantează faza următoare a inițierii. La fel ca întrebarea lui Parsifal, gestul eliberator al lui Pătru îi condiționează izbânda. Dintre toate păsările întrebate de spațiul mitic al zânelor doar ciocârlanul, întârziat în timpul fără curgere de pe celălalt tărâm, știe unde se află. Rolul lui îl suplinește și pe cel al calului, transportându-l pe erou dus și întors. Este, poate, prima fază din procesul pe care l-a remarcat Propp, al fenomenului asiatico-european de substituie a păsării de către cal⁹⁴. Toate atributele ciocârlanului, de la aripi până la capacitatea de a vorbi, vor fi preluate mai târziu de cal, ceea ce ne îndeamnă să vedem în pasărea transportator un element arhaic al baladei, împrumutat în vechime de la basme. Zânele sunt găsite într-un moment gospodăresc, ele își curăță reședința. Viziunea aceasta ce adaptează chiar existențele sacre la un comportament uman, domestic, caracterizează folclorul românesc în întregime. Omul nu se simte deloc diferit de divinitățile sale, ba mai mult, ocupațiile și comportamentul profan sunt copiate, în mintea sa, după modelul arhetipal. *Imitatio dei* nu definește deci doar actele eroice, ci și viața cotidiană instaurată de gesturile din *illo tempore*. Deși Pătru poartă pălăria care îl face invizibil, zânele și copilul său îl recunosc imediat, căci sunt ființe inițiate, prin simpla lor apartenență la tărâmul celălalt. Cuplul reîntregit revine în profan, unde împăratul păsărilor le dăruiește „un căluț de argint”, mijloc de transport solar „de-mi lumina lumea toată”. Eroizarea lui Pătru este completă și primește în final împărăția păsărilor ca răsplată. Rege peste sufletele călătoare și căsătorit cu o zână, Pătru și-a încheiat inițierea.

Alte probe ce pun la încercare calitățile eroilor le verifică limitele psihologice, iar depășirea testului dă drept de posesiune asupra celor dobândite în sacru: „– De nu spălai chelea de vulpe, tăte le luam” (Urmeniș – Maramureș)⁹⁵. „Pielea de vulpe plină de viermi și hădă, urâtă” este o metaforă pentru natura umană supusă degradării, iar gestul ultim din ritualul inițiativ confirmă faptul că flăcăul a eliminat orice morb al distrugerii din planul profan. Atunci când universul resimte epuizarea forțelor sale eroul trebuie să plece către sacru pentru a aduce de acolo elementul magic revitalizant. „Uriașa majoritate a încercărilor grele sunt axate pe trimiterea eroului în împărăția de peste nouă țări și nouă mări. Eroul trebuie să dovedească că a fost în acea împărăție, că este capabil să plece

⁹⁴ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 207.

⁹⁵ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 195.

și să se reîntoarcă dintr-acolo, rezultatul negativ însemnând pieirea lui. Așa, bunăoară, eroului i se cere să dobândească felurite obiecte sau minunății ce nu pot fi găsite decât în împărăția de peste nouă țări și nouă mări⁹⁶. Dar feciorul singur nu poate supune spațiul infernal în care va pătrunde și acum vor intra în scenă dascălii lui și instrumentarul magic aferent.

Maestri inițiatori

Ieșirea din lume și găsirea intrării în sacru, precum și calea prin labirintul inițiativ nu ar fi posibile în absența sfatului revelatoriu, primit întotdeauna doar de flăcăul demn să-l audă. Am văzut în primul capitol că frații sau surorile mai mari păcătuiesc prin aroganță și suficiență, nu pot recunoaște ghidul spre consacrare. Doar mezinul/ mezinga are calitățile necesare ce deschid calea spre lumea arhetipală, iar aparițiile de pe traseul lor simbolic constituie adevărate trepte spre desăvârșire. Pornind pe axa temporală înapoi înspre credințele milenare, cele dintâi figuri de maestri ai ritualului aparțin cuplului **Dumnezeu și Sfântul Petru**, considerați de G. Călinescu „niște abstracțiuni”, fără proeminență caracterologică. Scoaterea acestor figuri tutelare din scenariul inițiativ duce la imposibilitatea analizei și decodarea rolului lor este clasată în mod eronat: „niște bătrâni cu purtări adeseori absurde și nepotrivite cu vârsta lor”⁹⁷. Tocmai senectutea sub care se întrupează cele două divinități trebuie să atragă atenția, cunoașterea acumulată are valori maxime și conferă un statut superior la nivel spiritual. Purtările absurde și în dezacord cu vârsta (!) trebuie raportate la norma rituală, și nu la contingentul marcat de cenzura socială.

Intrarea în dimensiunea atemporală a miturilor este sugerată de hierofaniile posibile în orice moment: „Dumn'ezo cu Sîmp'etru umbla pă pămînt p-alea vremuri” (Cerișor – Hunedoara)⁹⁸. În contextul ritual, apariția lor este declanșată de momentul de deznădejde al neofitului confruntat cu singurătatea decorului arid de nicăieri: „Iera Dumnezău cu Sfântu Petre! – Bună seara, mă băiete! – Bună să vă fie inima, moșilor! – Dă ce plânji tu? – Ioite, mă văd și ieu sîngurel p-aiçi, pînă munți ăștia, și n-am cum să mă culc și ieu. Mi-e urât! – Mă, dacă-i face ca noi, o hi bine dă tine” (Bughea de Sus – Argeș)⁹⁹. Întâlnirea feciorului cu divinitatea supremă se face în spațiul geografic caracterizat de apropierea de uranian și de dificultatea ascensiunii. „Muntele sacru este adevăratul tron, căci acolo domnește zeul, stăpânul și creatorul Universului”¹⁰⁰. Stihiiile ce l-au smuls din mediul

⁹⁶ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 397.

⁹⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 104.

⁹⁸ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 509.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 548.

¹⁰⁰ Mircea Eliade, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, Iași, Editura Moldova, 1991, p. 21.

securizant al cripei l-au adus, așadar, în inima Olimpului, pentru confruntarea cu zeii supremi și monștrii inițiatoci, cum este aici fata ivită din piatră, care îl torturează de trei ori. Chinurile tripartite distrug definitiv fragilitatea umană și au recompensa în starea superioară a trupului, metamorfozat sub puterea toiagului divin, care-l atinge tot în trei rânduri: „Când a dat cu toiagu peste iel, s-a deștepta copilul, puternic, sănătos, dă zece ori pă cum a fost”¹⁰¹. Cele două figuri creștine se întrupează pentru fecior în mod repetat, impunându-i condițiile rituale: interdicția vorbirii și regimul nocturn al probei. Enigmaticul „are să hie bine dă tine” este suficient în plan mistic pentru a încuraja și hotărî flăcăul să îndure flagelările crunte. Promisiunea ambiguă ține de absolutizarea principiului, căci binele promis are o natură magică, spirituală. Până la obținerea lui însă, trebuie depășite încercările, al căror spectru vizează, în alte basme, dimensiunea morală. Călători *incognito*, Dumnezeu și Sfântul Petru solicită merinde la o stână, într-un text din colecția Pop-Reteganul. Ospitalitatea băiatului este promptă, mergând până la sacrificiul mielului propriu. Răsplata folosește puterea magică a oaselor rămase de la masă, capabile să creeze o turmă întreagă de oi. Sfatul inițiatorului divin circumscrie flăcăul în plan uranian: „– Să mergi în munții cutare și cutare, acolo să-ți faci stână și să ai noroc, că nimene nu te-a-ntreba că de ce-ți ții turma pe-acolo, numai să fii cu minte!”¹⁰². Natura specială a turmei mijlocite de creatorul însuși și spațiul ascensional care îi este desemnat feciorului reprezintă o consacrare, nuanțată aici de ocupația istorică a păstoritului. „Concepția imaculată” primește frecvent ajutorul și legitimarea divină; cele două zeități se întrupează în apropierea momentului nașterii și botează pruncul. Natura specială a zămislirii lui și nașterea în spațiul inițiatoc dau un statut superior copilului, ce-l face demn de nași uranieni. Revelația inițiatocă se constituie tocmai din hierofania divinității supreme, venită să înzestreze inițiatul nu numai în planul cunoașterii, ci și în plan material, adeseori, cu simboluri ale naturii războinice, învingătoare. Pușca de la Sfântul Petru nu rămâne niciodată fără muniție și ucide zmeii fără greș și fără efort din partea flăcăului¹⁰³, semn al implicării divinului în confruntarea arhetipală.

Ca figură opusă lui Dumnezeu, **diavolul** implică o coborâre în infern. Ambivalența monstru-maestru inițiator face din „k'iar tartaonu-ăl bătrân”¹⁰⁴, la a cărui școală stă feciorul trei ani, un personaj complet, ce introduce feciorul în dimensiunea corporalității libere de formă: „Noi am învățat cum să ne fașem tot felu d'e jigăni sălbatici, sau muscă, sau păianjen, sau vultur, sau tot felu d'e,

¹⁰¹ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 549.

¹⁰² Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰³ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 274-282.

¹⁰⁴ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 497.

d'e lucruri" (Cerișor – Hunedoara)¹⁰⁵. Toate metamorfozele lui din momentul confruntării păstrează marca lumii sacre în care a pătruns, prin determinantul care revelează încărcătura spirituală excepțională: câine de aur, cal de aur, fecior cu părul de aur. O aparentă scăpare narativă face ca, după ce tot basmul a fost invocat diavolul, personajul urmăritor să fie denumit zmeu¹⁰⁶. Suprapunerea formei creștine a principiului distructiv peste imaginea arhaică a monștrilor care pradă lumea ciclic accentuează natura infernală a șederii feciorului în școala din pădure, echivalentă cu o coborâre pe tărâmul terifiant. Depășirea maestrului în final consacră feciorul cu abilități supranaturale și eliberează, în același timp, dimensiunea profană de efectul anihilant al haosului. Funcția pedagogică a zmeului/drac reconfigurează dimensiunea socială prin convertirea abilităților malefice în însușiri inițiatice, cu puteri regeneratoare. Nu un obiect este smuls sacralului stâng, ci întreaga lui esență, misterele lui au fost revelate în totalitate tânărului. Deși format de monstru, natura interioară a inițiatului rămâne fundamental pozitivă, el acționează sub semnul solarului figurat de aur și, numai astfel, cunoștințele acumulate în infern pot duce la înfrângerea principiului malefic. Ucenicia în dimensiunea terifiantă este catalogată de V. I. Propp ca dovadă a inițierii – școală, învățătură. Argumentele sale, „natura silvestră a dascălului, plecarea copiilor de la părinții lor, caracterul vrăjitoresc al învățăturii, priceperea de a se transforma în animale sau de a înțelege limba păsărilor”¹⁰⁷, sunt exemplificate în întregime în basmul din Cerișor, Hunedoara.

Evoluția neofitului începe în fenomenal, și figura rituală autoritară din această etapă va fi una familiară. Când moștenitorul masculin lipsește și se creează un dezechilibru al continuității, rolul maestrului inițiator este preluat de tatăl **împărat**. Perechea compune un cuplu ce implică raportul masculin-feminin, la fel cum, atunci când feciorul este supus ritualului inițiativ, personalitatea mamei îi modelează în direct sau *per contrarium* traseul. Preponderența imaginii materne se datorează deci multitudinii de exemple disponibile pentru inițierea masculină, sumedeniei de neofiți băieți. Pentru fete, tatăl constituie modelul psihologic definitoriu în dezvoltarea lor psihică, alesul fiind judecat pe acest calapod familial. Iată cum, finalitatea maritală a inițierii comandă funcțiile inițiatice și hotărăște estomparea tiparelor parentale, pentru a permite eliberarea neofiților pe două planuri: o dată pentru a se distanța de contingent și a avea revelația arhetipurilor, a doua oară pentru a forma ei înșiși un cuplu, curând transformat în modele parentale pentru pruncii lor. Revenind la funcția de maestru inițiator a împăratului, tată a trei fete, experiența acumulată în depășirea ritualului îi conferă puterea să testeze limitele neofiților: „Atunci craiul, vrând s-o

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Vezi Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 501.

¹⁰⁷ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 117.

ispitească de e tare de înger, încălică pe mârtoagă, luă pielea unui urs vânat la tinerețe”¹⁰⁸. Prada răpusă se schimbă apoi, dacă fetei mijlocii i se arată în chip de lup, pielea balaurului este cea potrivită pentru viteaza mezină. Este limpede că împăratul însuși este un *draconocton* ce încearcă să își asigure o descendență eroică și pune în scenă, asemenea bătrânilor din triburile aborigene, un simulacru al confruntării mitice. Ierarhia pe care se așază surorile este sugerată de compoziția podurilor pe care le au de trecut și gradul de terifiant creat acolo. Într-un basm din colecția Ispirescu, ambele surori mai mari se sperie la podul de aramă de ipostaza likantropică a tatălui, în timp ce mezina învățată este testată de două ori: mai întâi la podul de argint unde i se arată un leu și apoi la podul de aur, unde tatăl aduce bestia supremă: un balaur cu 12 capete. Aici, împăratul nu mai îmbracă doar forma monstruoasă, ci devine una cu fiara reprezentată, dovadă a accesului total pe care l-a câștigat asupra dimensiunii sacre, căreia îi este consubstanțial și o poate părăsi după voie: „...dându-se el de trei ori peste cap se făcu om”¹⁰⁹. Reprezentarea carnasieră ca imagine-test pentru neofit încadrează imaginarul românesc în ansamblul universal, „rolul de inițiator se regăsește în mitologia germanică și scandinavă. În *Völkungsaga*, Sigmund și fiul său Sinfjoethi îmbracă piei de lup și se comportă ca lupi pe întreaga durată a inițierii”¹¹⁰. Trezirea abilităților eroice anticipează metamorfoza fecioarei în flăcău, reparația dezechilibrului absenței moștenitorului fiind posibilă numai după parcurgerea întregului traseu inițiativ.

Dacă feciorii sunt cei care pornesc la drum, figura maestrului inițiator din contingent ia, desigur, o formă feminină. **Baba** întâlnită pe drumul ce duce la consacrare reprezintă o ipostază a maternității atotcunoscătoare, ce a înglobat experiența lumii într-un mod magic, propriu feminității. Greșeala ignorării ei sau a lipsei de respect compromite definitiv inițierea și condamnă feciorii insolenți la eșec. Valorizarea comportamentului social potrivit permite preluarea cunoștințelor rituale și asigură succesul în călătoria inițiativă. Rolul babei este pur pedagogic, ea dă date exacte despre locul și funcția ajutoarelor necesare. Interacțiunea ei cu personajele feminine se datorează tiparului dinamic al inițierii, impus fetelor în absența moștenitorilor masculini. Drumul eroizant este redat întocmai și pentru fecioarele războinic, ca pentru fiii împăratului, iar apariția ei anticipează schimbarea de sex a neofitului. Bătrâna are capacități de anticipare a faptelor, dar clarviziunea ei nu se bazează decât pe nerespectarea ritualului pregătitor de către fetele mai mari: „– Știu eu și unde mergi tu, răspunse bătrâna, dar du-te, du-te că pe-nturnate mergi tu!”¹¹¹. Ratarea demer-

¹⁰⁸ G. Dem. Teodorescu, *Basmе*, p. 202.

¹⁰⁹ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁰ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 180.

¹¹¹ Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 98.

sului inițiativ este categorică, fetelor nu li se permite ieșirea din profan și trebuie să se întoarcă, fiindcă le lipsește ajutorul magic al experienței paterne, înglobate de accesorii: „– Eu, puiul mamei, știu și pe tatăl tău și te știu și pe tine unde mergi, dar întoarnă înapoi, că nu ești bine gătată. Du-te acasă și te suie în podul curții și vei găsi acolo niște zdrențe din hainele tătâne-tău din feciorie și pușca lui și sabia lui, toate de când era el tinăr; și cum o vei lua, lovește-o de pământ și se face mai mândră și mai frumoasă de cum a fost. Și după acestea te du în grajdul cailor și sparge pământul și sapă acolo, că vei afla nește oase de cal și căpățâna calului și apucă căpățâna și dă cu ea de pământ de trei ori și zi: «Țio! Cal de hadă. Căinii carnea ți-o roadă, poartă-mă și pe mine cât ai purtat pe taica!»”¹¹². Localizarea precisă a hainelor și calului, ritualul de revigorare a puterilor magice, retrase în craniul calului, precum și formula incantatorie conturează o conștiință specializată la nivel ritual, fără de care trecerea în nivelul superior nu este posibilă. Gestul indicat, de a trânti de pământ, poate scoate din morți (adică îl aduce de pe tărâmul sepulcral) calul măiestru și pregătește armele. Cumularea energiilor htoniene prin gestul violent al izbirii de sol poate fi o stilizare a motivului înghițirii de către *Terra Genetrix*, un abandon temporar menit să revigoreze prin cufundarea în matricea telurică. Obiceiul îngropării în incintă pentru a nu se irosi încărcătura numinoasă a celor dispăruți dă calului patern puteri psihopompe, el este calul din criptă, un dar smuls de la tatăl întemeietor. Obiceiul este generalizat pentru tot ceea ce ține de elementele organice depozitare ale energiei spirituale. În Cucuieți, Bacău, există practica îngropării placentei vițelului sub podeaua grajdului¹¹³.

Un alt ghid de dincolo de moarte este berbecul dezgropat din cimitir, într-un basm cules în Valea Mănăstirii, Argeș, folosit de fata împăratului pentru a ajunge în împărăția soarelui¹¹⁴. Astrul diurn constituie modelul călătorului pe tărâmul morților și numai un animal trecut în planul imaterialității poate cunoaște drumul către spațiul nocturn de ședere a soarelui. Simbolistica cornutei îl încadrează acestui rol de transportor: „Berbecul este mesagerul și animalul de călărie al zeilor. Este favoritul lui Hermes, care-l călărește adesea sau se așază lângă el”¹¹⁵. Ipostaza funebră a adjuvantului folosit de zeul călătoriilor este specifică ritualului inițiativ, în cadrul căruia trebuie asimilate forțele sepulcrale.

Personaj specific frontierei dintre creație și haos, prezența babei trebuie recunoscută și respectată. Feciorii cei mari pierd astfel informația salvatoare și revin în profan mutilați: „S-o dus, ș-o luat armata și s-o dus până la o pădure.

¹¹² *Ibidem*, p. 98-99.

¹¹³ Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, Mg. 628, I, 26.

¹¹⁴ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 40.

¹¹⁵ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 33.

Și când o mârș, o trecut pă lâng-o babă și nu i-o dat bună-zâua la babă. Baba a zâs: «— În zădar mereț» (Urmeniș – Maramureș)¹¹⁶. Feciorii ratează proba somnului și sfârșesc cu nasul mâncat, semn al contagiunii nefaste cu spiritele malefice, consemnat și în scrierea antică, *Măgarul de aur*. Femeia nu dezvăluie decât mezinului secretele rituale și selectarea lui dintre cei trei nu primește nici o justificare în text. Calul biruitor vine tot de pe tărâmul subpământean, el se află sub podelele din grajd (spațiu denumit în text *corbaș*) și trebuie readus la forma lui specifică, fiindcă a suferit un proces de atrofiere. Odată îndeplinite condiția veșmintelor și a bidiviului cu funcție magică, mezinul primește de la babă ultima indicație rituală: aflat pe celălalt tărâm, el trebuie să ofere o ofrandă apariției zoomorfe: „să-i frigi clisă și să-i dai de mâncare, c-aceea te poate scoate din toate relele”¹¹⁷. Cunoașterea acumulată îl poartă pe neofit către următorul maestru inițiator, căci baba nu pătrunde niciodată în sacru, ea vine doar la frontiera lui, chemată de încercările de transgresare.

Deși Dumnezeu și Sfântul Petru transgresează limitele uranice și pătrund în profan, mai ales în povești, funcția lor inițiativă se desfășoară în dimensiunea sacră. În planul uman, împăratul și baba de la capătul împărăției au funcție ritual-didactică. Împreună, cei doi refac perechea parentală și mijlocesc ieșirea din lume a tinerilor. Tărâmul de dincolo provoacă o întâlnire cu un bestiar cu rol pedagogic, diferite animale, impuse ca îndrumători, le modelează traseul către inițiere.

Lupul este o asemenea ipostază a inițiatorului, revelat în cadrul misterelor silvestre ce acționează ca un fundal pentru întruparea sacră, înfiorătoare: „Mai călătorind ei o bucată bună, ajunse la o pădure deasă și stufoasă. Prin bungetul acesta de pădure mergând ei pe dibuitele, căci altfel era peste poate, zăriră în depărtare un lup groaznic de mare și cu fruntea de aramă”¹¹⁸. În plan stilistic, descrierea pădurii inițiatice pare tautologică, dar efectul creat de reluarea sensului prin alt determinat este hiperbolic, spațiul acționează ca o sită pentru profan și obligă neofitul să pătrundă prin efort în templul silvestru. „Precum lumina se naște din umbră și lupul iese din păduri. Apollo era fiu al tenebrei. Pădurea sacră în mijlocul căreia se afla templul său atenian se numea *lukaion*, adică 'tărâm al lupului'. Aici își transmitea Aristotel învățăturile (...). Lupul devine astfel inițiatorul și purtătorul unei cunoașteri”¹¹⁹. Mersul „pe dibuitele”, în basm, activează memoria artistică a drumului chinuit, mutilant, parcurs de Mistricean până la monstrul înghițitor. Vederea percepe doar primul nivel al lucrurilor și este utilă în fenomenal, de unde frecvența orbire a neofiților pe

¹¹⁶ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 190.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 191.

¹¹⁸ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁹ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 176.

parcursul procesului inițiativ. Tinerii trebuie să simtă lumea esențelor la nivel tactil, să refacă în interior imaginea ei pentru a-i putea pătrunde misterul. Noaptea l-a obligat pe Mistricean să cunoască fizic dimensiunea sacră, aici pădurea deasă îi lipsește pe flăcău și pe robul său de libertatea motorie. Intrarea în sacru este similară cu o naștere, deprinderile locomotorii lipsesc inițial și trebuie recompuse. În aceeași imagine a genezei de lume se încadrează și bestia hibridă venită în întâmpinarea eroului. Lupul este anterior creației pe care o va reitera flăcăul, fruntea lui de aramă îi dezvăluie natura pre-formală: „Epoca fierului este epoca dură, sfârșitul solidificării ciclice, față de care cea a aramei sau bronzului este o etapă premergătoare”¹²⁰. Fiara precosmogonică anticipează destinul neofitului prin simpla sa apariție și îi asigură victoria: „Lupul îi spuse că hoțul era împăratul păsărilor. Că el când venea a fura merele, aduna păsările cele mai agere la zbor și cu ele venea de le culegea. (...) le arată drumul cel mai apropiat și mai lesnicios”¹²¹. Transmiterea cunoștințelor acoperă toate căutările neofitului, el află răspunsurile la întrebările mitice: cine distruge lumea? Cum o atacă? Unde îl poate găsi? În plus, maestrul își înzestrează discipolul cu un obiect năzdrăvan, al cărui rol va deveni fundamental pentru înfrângerea răului. Puterea magică a lupului în mentalul nordic și elen pare să motiveze aici ipostaza dascălului inițiativ, el e „un simbol al luminii, solar, erou războinic, strămoș mitic”¹²².

Rolul de călăuză întregește spectrul inițiativ al lupului. Într-un basm din Izvoare, Soroca, apariția lui este proprie celui de-al treilea drum întâlnit la răscruce. Peste tot unde apar trei direcții de continuare a traseului, numai cel din urmă este destinat eroului. Mezinul/ mezina îl alege de fiecare dată, cea de-a treia posibilitate ori existență semnifică izbânda asupra incertitudinii și hazardului ce definește planul uman. Al treilea drum duce în sacru, și lupul anihilează orice element ce ține de lumea lăsată în lume, pentru a-l înlocui în planul durabil: „El îi mânăncă calu și-atunci spuni: – Acum, Ivan Țarevici, sui pi mini și ti duc eu la-Împăratu Roșu, cî eu știu undi ti duci tu”¹²³. „Carnasier devorator, lupul mușcă și macină timpul care trece (...). Evoluat însă din perspectiva cunoștințelor dobândite, el mai este și inițiatorul, adică tatăl”¹²⁴. Basmul nu a făcut nici o referire până în acest moment la numele eroului, maestrul zoomorf îi dă o identitate în context mitic și-i hotărăște destinul eroic. Funcția psihopompă a lupului pare aici subordonată voinței tânărului, fiindcă el nu urmează fiara, ci o încalcă la invitația ei, semn că i s-a supus și îl lasă să beneficieze de toate

¹²⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 45.

¹²¹ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 76.

¹²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 250.

¹²³ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 204.

¹²⁴ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 176.

puterile ei. Ca și baba dinaintea intrării în sacru, lupul *știe* traseul propus de erou, fiindcă acesta are coordonate rituale precise, repetabile pentru neofiții ce trebuie să refacă tiparul în mod ciclic. Întreg procesul de mutație ontologică este secondat de lup, prin capacitatea sa de a se metamorfoza în orice formă, indiferent de specie; el se face pe rând grădină cu flori, fata împăratului și cal, pentru a asigura reușita flăcăului. Fiara are puteri de exorcist, amenințările sale repetate alungă șapte draci din fata Împăratului Galben și îi purifică astfel mireasa croului. Portretul maestrului este desăvârșit în momentul reînvierii lui Ivan cu „apî-nvietoari și-ntrupătoari”¹²⁵. Readucându-l la viață din moartea inițiată, lupul îi consfințește statutul superior și își încheie rolul ritual. Răscrucea întâlnirii hierofante va fi și locul de unde lupul dispare din nou în mit, închizând după el falia spre sacru. „Locuri epifanice (de apariții și revelații) prin excelență”, răscrucile reprezintă o „trecere de la o lume la alta, de la o viață la alta, de la viață la moarte”¹²⁶. Pentru inițiat, drumul este dus-întors, iar răscrucea se află în mijlocul traseului, ca o poartă de acces spre dimensiunile vecine.

Toate atribuitele **vulpiei** au fost deja observate în ipostaza lupului, suprapunerea și interșanjabilitatea celor două fiare fiind dată de funcția comună de călăuze în spațiul morții: „animal psihopomp și subteran, săpând lungi vizuini labirintice, vulpea l-a călăuzit pe Orfeu când a coborât în Infern”¹²⁷. Ajutorul vulpii a fost obținut prin ofranda mâncării, ceea ce corespunde imaginii ei în Extremul Orient (Japonia, în special), ca „zeu al hranei”¹²⁸. În basm, intrarea în adâncuri este știută de ea și revelată feciorului căutător al miresei-zână: „Și vez’ că-i o găurice mică-n pământ – tu să intri pă gaura aia cu cal cu tot” (Voia – Dâmbovița)¹²⁹. Înghițirea calului cu tot cu călăreț în pântecul teluric pare aici orchestrarea vulpii, cunosătoare a catacombelor subpământene ce fac legătura cu sacralul. Și ea, ca și lupul, are capacitatea de a se preface în forme diferite. După ce îl întâmpină la intrarea în sacru, vulpea îl sfătuiește, fără succes, dar constant, pe Ivan (cele două basme sunt, evident, variante ale aceluiași tip) și se preschimbă în forme variate: femeie călăuză pentru erou, prunc, Ileana, Costânceana, pușcă, sabie, cal. Toate ipostazele poartă însă amprenta spirituală a vulpii, care anulează jocul de măști, odată decodată: „– Îi foarte frumos calu ăsta de n-ar avé păru aista ca de vulpe-n frunte. Odat-o pierit. O rămas împăratu jos de pe cal” (Urmeniș – Maramureș)¹³⁰. Numeroase mituri fac din vulpe un erou întemeietor, a cărui ambivalență morală constituie „un dublu al conștiinței

¹²⁵ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 208.

¹²⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 148.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 332.

¹²⁹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 175.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 195.

omenești”¹³¹ și tocmai această apropiere o face aptă să mijlocească accesul omului către planul superior. Nesocotirea sfaturilor ei, ca și în cazul lupului, condiționează continuitatea traseului mitic, limitarea recomandată la doar un element magic furat din sacru ar opri evoluția neofitului. Ca și în cazul interdicțiilor încălcate înainte de începerea călătoriei¹³², rolul prohibiției este de a atenționa asupra importanței gestului și obiectului vizat și de a sugera înfăptuirea imediată. Ivan fură și păsările mirifice și cuibul lor, ceea ce îl va obliga să obțină și sabia de la împăratul Roșu, pe lângă care fură și pușca, o nouă necesitate apare în consecință și Ivan fură calul împăratului Verde, dar și frâul lui. Traseul marcat cromatic (lupul îl conduce pe Ivan pe la împăratul Roșu, Verde și apoi la cel Galben) reprezintă scara evoluției spirituale pentru care obiectele răpite mediului lor mitic devin dovezi ale abilității sporite. Vulpea marchează fiecare etapă parcursă printr-o palmă, două, aplicate în manieră punitivă, specifică unui maestru inițiator. Cea din urmă încălcare a indicației aduce și moartea temporară a neofitului, fiindcă vulpea îl pălmuește și îl face să cadă, ca simbol al pierderii umanității perisabile. Ipostaza preponderent feminină a vulpii o transformă, în basm, în mireasă, iar convertirea maestrului ce a condus călătoria în sacru încarcă umanitatea cu energii fecunde maxime.

Zei cu o reprezentare animalieră au încurajat interpretarea ființelor din textele folclorice drept epifanii divine: „Dacă ne gândim la faptul că egiptenii obișnuiau să-și reprezinte zeii cu capete de animale, vom înțelege și faptul că animalele vorbitoare din mituri și basme apar drept sfinții omului care se străduiește spre cunoaștere”¹³³. Animalele jertfite în colinde surprind adeseori prin renunțarea benevolă la luptă. Ele se comportă totodată asemenea unui maestru în cazul sacrificiului reprezentat de propria ființe. Cuminecarea din ele devine o împărtășanie din trupul divin, așezată la temelia lumii.

Leul îl învață pe flăcău modalitatea prin care poate supune haosul immanent, precum și dobândirea recunoașterii sociale, datorată contagiunii dintre profan și energiile sălbatice: „– Lasă-te tu de luptat/ Și pe mine de săgetat/ Și mă leagă de cureară/ Și mă du pe ulicioară,/ Pe ulița grecilor,/ În cinstea fetelor,/ În ciuda nevestelor./ Și când te-or vedea,/ Pe tine te-or lăudară” (Casimcea – Tulcea)¹³⁴. Monstru devorator din aceeași clasă cu lupul, de care îl apropie și funcția psihopompă, leul reprezintă timpul mistuitor, în fața căruia lupta fizică sau armele sunt zadarnice. Puterea magică a legării abolește durata limitată și repornește devenirea de la momentul inițial. Mijloacele improprii de confruntare cu ipostaza zoomorfă sunt înlocuite cu o strunire a energiilor clocotitoare, în

¹³¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 475.

¹³² *Vezi infra* 4.1.

¹³³ Rudolf Meyer, *op. cit.*, p. 114.

¹³⁴ C. Brăiloiu, *ș.a.*, *op. cit.*, p. 45.

regim temporar însă. Coborârea pe uliță aduce în scenă exclusiv prezențe feminine, cu rolul de a echilibra balanța principiilor și de a anticipa finalitatea maritală. Alte colinde dau leului și dulfului biruiți un rol marital; sora mai mică a fiarelor este oferită flăcăului, ca semn al supunerii totale în fața întemeietorului, ce convertește astfel forța zămislitoare din sacru: „– Nu ne, *Ioane* săgetară/ C-am o sor' foarte frumoasă,/ Și e sor' cu soarele,/ Arc-o mână ca și-o zână,/ Cu cumpătu de albină,/ Eu cu ea te-oi dăruî” (Bumbuiești – Vâlcea)¹³⁵. Înrudirea cu soarele, atributele divine și calitățile preluate de la o specie sacră indică adevăratul motiv al incursiunii eroice, înfruntarea fiarei distructive nefiind altceva decât modalitatea de obținere a miresei ideale.

O altă voce autoritară aparține unui animal subsumat și el simbolisticii solare. **Cerbul** ce provoacă revărsarea apelor i se adresează flăcăului, pentru a marca simbolic începutul de lume: „Intră-n râu și până-n brâu/ Și de corn tu să m-apuci,/ La margine să mă tragi./ Voinea bine-l d-ascultară” (Mlăceni – Vâlcea)¹³⁶. Strunirea fiarei prin apucarea coarnelor reprezintă un gest viril, de luare în posesie, ce invocă soarele să răsară deasupra apelor cosmogonice. Supunerea cornutei este precedată de imersiunea parțială a flăcăului, jumătatea înghițită de monstrul figurat de ape amintind de intrarea lui Mistricean în strămoșul ofidian. În basme, șarpele își păstrează funcția inițitoare, rolul psihopomp și tiparul înghițirii fiind însumate acesteia: „Ș-a zburat cu el și l-a dus peste nouă mări, peste nouă țări, peste nouă ape curgătoare. Și l-a lăsat în niște răspântii” (Voia – Dâmbovița)¹³⁷. Răscrucea reprezintă punctul nodal la nivel ontologic, aici se pun în balanță abilitățile eroice, provocate de hierofanii. Revenirea din sacru provoacă o evaluare a reușitei în spațiul răspântiei, aici fiara teriomorfă infirmă faptul că zâna adusă de fecior ar fi ursita lui și îl trimite, printr-o înghițire simbolică, înapoi în sacru: „Și l-a luat în dinț' și l-a azvârlit în nouri verz' și când a picat jos, a picat în fundu pământului, pă tărâmu ălaltu”¹³⁸. Trimiterea în infern este orchestrată de monstrul ofidian, dar acesta trece neofitul mai întâi prin ritualul înghițirii purificatoare și prin spațiul uranian. În felul acesta toate dimensiunile lumii i se deschid eroului, care descrie o traiectorie totalizantă.

„Gnosticii socoteau **șarpele** un animal privilegiat, deținător al tainelor ezoterice și stăpân al inițierii”¹³⁹. El își trage puterea din pânțelele telurice și din spațiile sepulcrale, și tocmai această încărcătură este indispensabilă eroului civilizator. Animal primordial, șarpele are în basme o imagine pozitivă, capacitatea sa de a cumula cunoașterea, puterile terapeutice ce derivă din secretul

¹³⁵ Constantin Mohanu, *Fântâna*, p. 64-65.

¹³⁶ *Colindatul*, p. 97.

¹³⁷ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 176.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 176.

¹³⁹ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 281.

nemuririi și funcția psihopompă îl transformă într-un maestru inițiativ impunător: „O șarpoaică, o șarpoaică mare, mare, dă trei-patru metri, bătrână, avea niște pui dă șarpe făcuți într-o scorbura dă foc, acolo-n tulpina pomului” (Celei – Olt)¹⁴⁰. Prezența ei în inițierea tânărului este intensă, pe lângă transmiterea cunoașterii superioare, femela șarpe îi va insufla abilități magice de comunicare cu regnul animal. Portretul ei însumează grandiosul formei cu experiența vastă, venită dintr-o supraviețuire în fața duratei și cu maternitatea, al cărei adăpost îl formează copacul mitic. Scorbura creată de efectul mistuitor al fulgerului primește o încărcătură benefică, dată de fecunditatea adăpostită de ea. Tulpina lui *axis mundi*, afectat de focul haosului, este securizată prin paza lui *ophis primigenius*, iar rodirea lui va dubla puterea fertilă deja activă.

Ciocârlanul modelează în mod direct, prin învățături și acțiuni formative, traseul inițiativ în plan uranian. Deși apare preponderent cu funcție de ajutor năzdrăvan, un basm din colecția Stăncescu îi conferă puteri mai mari: el îl atinge cu aripa pe erou și-l transformă într-o muscă și apoi din nou în om. Indicațiile sale au o precizie dobândită parcă în urma unei repetiții a ritualului: „...și-l învăță să se ducă pe un deal în sus și va da de casele Arăpușchii; să intre în ele pe din dos și va găsi o ușe cu totul din aur, s-o deschiză, căci prin ea va intra în odaia în care doarme ea când se întoarce din călătorii. Să aștepte acolo pân' se va culca, și fără să-l simță, de o putea să intre să puie mâna pe paloș și să fugă cu el să-l ascunză și-n gaură de șarpe, numai să nu-l găsească ea când l-o căta. De-l vei lua, poți face cu ea ce vei vrea, că în el îi stă puterea întreagă”¹⁴¹. Pasărea îi dă feciorului toate informațiile necesare pentru a-i asigura biruința, iar metamorfoza temporară îl face să ia contact cu energiile pure ale faunei. Secretul puterii războinice reprezintă cheia incursiunii inițiatice și momentul dezvăluirii lui reprezintă epifania așteptată de erou. De aici încolo tensiunea rituală scade, iar acțiunea își urmează cursul anticipat. Sfatul salvator vine altădată de la vultur sau orice alt animal salvat de erou, care este învățat ce răsplată să ceară de la ființele sacre. Rolul lor este limitat la atât, ele nu au autoritatea dominantă a ipostazei maestrului, prezent în momentele decisive cu indicații fundamentale pentru împlinirea traseului.

Calul are o reprezentare mitică amplă, este companionul cel mai apropiat al omului, căruia îi secondează fiecare etapă ontologică. Simbolistica lui este în consecință extrem de complexă și necesită o analiză diferențiată a funcțiilor pe care le îndeplinește. Ipstaza sa didactică are o vechime milenară: „Ideea de «învățător» este conținută în definiția centaurilor și știm că Chiron născut din iubirea dintre Saturn metamorfozat în cal și nereida Philyra a fost învățătorul lui

¹⁴⁰ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. V, p. 183.

¹⁴¹ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 50.

Ahile¹⁴². Ca maestru inițiator, calul urmează îndeaproape secvențele rituale ale neofitului. El deține un *summum* al cunoașterii, înglobând toate dimensiunile duratei, pentru a-i deschide feciorului accesul spre sacru. „Principalul merit al calului este de a fi clarvăzător, în adevăratul sens al cuvântului. Cunoscător al lucrurilor de pe lumea cealaltă (duce carul soarelui și în cursa lui nocturnă), el vede ceea ce omul nu vede”¹⁴³, și de aici vine rolul lui fundamental în ritualul inițiativ. Trecutul armăsarului devine un avantaj pentru actele eroice: „– Nu e nimic stăpână. Știu io unde se află, că p-acolo mi-am petrecut tinerețile”¹⁴⁴. Calul planifică în detaliu toată recuzita inițiativă, diminuând rolul feciorului până la un simplu executant al gesturilor rituale. Cunoașterea prezentului este, de asemenea, completă, el fiind capabil să audă dușmanul plănuiind și să-i asigure stăpânului său modalitatea de depășire a încercării. Nu numai simțul auditiv este hiperactiv, ci și cel vizual, căci vederea lui trece de aparența camuflantă: „– Așa i se cade, zise calul, că nu era leoaică/ ci zmeoaică!”¹⁴⁵. Accesul la identitatea sacră și la canalul de comunicare pe care îl folosesc ființele infernale este dat de consubstanțialitatea calului cu lumea mitică, din care este extras printr-un tratament specific, indicat flăcăului, tot ca exemplificare a puterii sale asupra timpului actual: „pe mine să mă îngrijești cu însuși mâna ta șase săptămâni și orzul să mi-l dai fiert în lapte”¹⁴⁶, „...scaldă-mă-n lapte dulce și dă-mi să mănânc o copaie de jăratec”¹⁴⁷, „l-a hrănit două-trei zăle cu jar, cu lapte dulce i-a dat, ovăz fiert în lapte dulce” (Pătuleni – Dâmbovița)¹⁴⁸. Jăratul mâncat de cal activează natura divină, solară, a bidiviului și mistuie efectele timpului, vizibile la suprafață. Acestea sunt anulate și prin efectul de întinerire datorat lichidului matern, căruia i se asociază licoarea bahică sacră: „să mă hrănești cu lapte dulce și cu jeratic de corn, iar slujitorii să mă spele cu vin”¹⁴⁹. Laptele figurează vitalitatea aflată la început, pe care o protejează forța solară a focului și lichidul cunoașterii sacre, a cărui folosire epidermică anulează eroziunea timpului și fortifică trupul cabalin împotriva infernalului. Jarul are aici o proveniență specială, el nu este produs din orice lemn, ci din corn, care simbolizează „forța vie a sângelui și a influențelor benefice”¹⁵⁰. Arbustul are cea mai lungă perioadă vitală cunoscută în dimensiunea florală, înflorește primul în primăvară și fructele lui se coc toamna târziu. Lemnul conține, așadar, misterul longevității fecunde și

¹⁴² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴³ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁴ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 215.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 213.

¹⁴⁶ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁷ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 43.

¹⁴⁸ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 138.

¹⁴⁹ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 206.

¹⁵⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 369.

transmite calului, în formă incandescentă, toată magia vitalității sale. Armele, hainele și căpăstrul din tinerețea tatălui, adeseori localizate cu precizie de cal, îi aduc eroului aura învingătorului, prin reluarea formei consacrate deja. Cunoașterea planului sacru îi dă calului posibilitatea de a dezvălui eroului apartenența obiectelor întâlnite și de a-l pregăti pentru incursiunile viitoare: „- Ia-o, stăpână, că e pană de la pasărea Ilenei Cosânzeana, frumoasa cu părul de aur”¹⁵¹, a căror dificultate o clasifică tot el: „- Acuma-i zâce calu - îi cam greu - zâce” (Racșa - Satu Mare)¹⁵². Intențiile dușmanului îi sunt cunoscute calului și ca efect al viziunii asupra întregii curgeri temporale, ceea ce îi permite eroului să scape de intențiile criminale¹⁵³. Căpăstrul său primește întotdeauna o atenție specială, puterea lui fiind similară cu a calului, prin principiul sinecdotic *pars pro toto*: „...căpăstru ca al meu nu mai e nicăieri, că e vrăjit nevoie mare: când îl scuturi de trei ori, ți se face orice ți-e voia. Încalică-mă și să pornim mai iute, că n-ai trecut toate primejdiile”¹⁵⁴. Într-un basm din Munții Apuseni sfintele hebdomadare dau feciorului pe rând frâie de aramă, argint și aur ce se transformă în bidivii de aceeași natură prețioasă, capabili să urce pe Muntele de Glajă (sticlă)¹⁵⁵. Traseul inițiat nu a fost parcurs în întregime aici, și calul îl cunoaște la nivel ritual. Conștientizarea feciorului asupra forțelor aflate la dispoziția sa provoacă evoluția spirituală, urmărită îndeaproape, sprijinul moral fiind o altă prerogativă a maestrului: „Pe drum, calul îi zise să-și ia inima în dinți și să nu-i fie frică de nimic, orice-ar vedea și orice-ar întâlni, că fără de-ndrăzneală nu este vitejie”¹⁵⁶, „- Calule, căluțul meu/ spune: ce să mă fac eu?”¹⁵⁷. Uneori însă, sfaturile calului nu sunt urmate: „- Stăpâne, să nu cumva să te-agăț’ dă pădurea asta să rupi vo frunză, că e primejdie dă moarte. El nu s-a-nțăles. A rupt o cracă ș-a pus-o la urechea calului” (Voia - Dâmbovița)¹⁵⁸. Pădurea de aur pe care o traversează perechea cal-călăreț constituie un spațiu sacru, dominat de simbolul solar. Nerespectarea indicației venite de la companion primește aici o justificare, spre deosebire de încălcările obișnuite. Forma învechită *el nu s-a-nțăles* conține date importante despre interacțiunea om-cal. Atrage atenția reflexivul verbului, ce sugerează că armăsarul utilizează un cod lingvistic special, propriu naturii sale, și necunoscut nouă ori feciorului, care nu a atins nivelul superior inițiat. Așezarea crengii solare la urechea călăuzei sale pune voinicul la adăpost de

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 213.

¹⁵² Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 489.

¹⁵³ Vezi Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 486 ș. urm.

¹⁵⁴ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 70.

¹⁵⁵ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 260-263.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 207.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 215.

¹⁵⁸ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 187.

repercusiunile nefaste, iar gestul lui prohibit își îndeplinește rolul și asigură continuitatea scenariului inițiativ.

Ajutoarele năzdrăvane

Lucrările de exegeză au subevaluat adeseori rolul jucat de erou, considerându-se că ajutorul supranatural cumulează adevărata forță victorioasă. Simpla dobândire a acestui sprijin năzdrăvan revelează însă valoarea neofitului, celor inapți nu li se arată nici drumul către sacru (surorile mai mari, frații care aleg direcții ale geografiei reperabile), nici măștrii ce deconspiră misterele sacre, pentru că „între neofit și ajutorul său năzdrăvan există o legătură prestabilită”¹⁵⁹. Abilitatea eroului de a-și cunoaște perechea în plan mitic, de a primi legitimarea călătoriei sale sacre, formează adevărata tensiune narativă: „culminația basmului este atinsă în momentul în care eroul intră în posesia uneltei năzdrăvane. Din această clipă, sfârșitul devine previzibil”¹⁶⁰. Confruntarea propriu-zisă, deși ulterioară înzestrării, este deja câștigată, fiindcă istețimea inițiatului completează ajutorul măiestru. Dimensiunea utilității la nivel magic a dus și la concluzia că „ființele și obiectele năzdrăvane nu sunt atât dovezi de credință în forțele supranaturale, cât mijloacele de satisfacere ale unei necesități legitime printr-o soluție repede și de imaginație”¹⁶¹. Afirmatia este contradictorie, fiindcă imaginația și soluționarea este specifică mentalului tradițional, credințele magice modelând reprezentările din imaginar. Nu vom întâlni în forma artistică nici un indiciu străin de obiceiurile și mitologia populară, dimpotrivă, stilizarea puternică și refugiul în registru literar au permis supraviețuirea unor credințe dispărute din manifestările tradiționale și reconstrucția mentalului arhaic are nevoie de cheia poetică. Exact acesta este cazul ritualului inițiativ, în cadrul căruia motivul adjuvanților revelă credințe animiste. Fenomenul caracteristic mentalului tradițional, de a antropologiza ființele din mediul înconjurător, definește întreaga temă a ajutoarelor năzdrăvane. Fauna mitică nu are doar darul vorbirii și de a soluționa încercările imposibile, ci cunoaște o organizare rituală comună. Basmul *Cu rățișoara*, din Voia, Dâmbovița, dă peștilor cruțați de fecioară roluri în ceremonialul nupțial: mire, mireasă, pocânzău¹⁶². Deși tendința de interpretare ar duce spre un imaginar limitat de reprezentările reale, în fapt, gesturile și instituțiile tradiționale refac modelul sacru, revelat în mit. Funcțiile rituale respectă, așadar, un arhetip și integrează omul în planul amplu, al ființei cosmice. Fauna este o sursă nelimitată a cunoașterii, de aceea „în ritul inițierii era inclusă înzestrarea tânărului cu o putere fermecată sau magică asupra

¹⁵⁹ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 228.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 201.

¹⁶¹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 166.

¹⁶² I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 181.

animalelor”¹⁶³. În același mod, dobândirea obiectelor magice este sinonimă cu o acceptare în plan sacru, asupra căruia eroul câștigă astfel drepturi depline.

Calul reprezintă nu numai un inițiator, ci și cel mai important ajutor pe care îl primește eroul. Diferența între adjuvanții inițiatici și maeștrii propriu-ziși stă în limitarea celor dintâi la dimensiunea utilității, ei pun la dispoziția neofitului arsenalul de obiecte năzdrăvane și propriile puteri, dar nu se implică la nivel educativ, nu se apropie afectiv și nu influențează dezvoltarea feciorului cu indicații precise. Adjuvanții vin în calea eroului și este datorită acestuia să le recunoască însemnătatea, să se folosească de puterile lor. Cunoașterea nu este indusă, ci este apriorică întâlnirii, istețimea fiind adeseori o cerință necesară pentru dobândirea ajutorului magic.

Calul tatălui este primul ajutor solicitat de neofit înaintea drumului mitic. Scos din planul sacru și lipsit de incursiunile eroice, el își pierde aspectul mitic: „Cum îl văzu, viteazul îi grăi în limba lui și-l întrebă de ce a ajuns în așa proastă stare. – Fiindcă nimeni nu m-a mai căutat și nimeni nu s-a învrednicit să mă încalice, de când era moșu-tu tânăr. P-atunci aveam douăsprece părechi de aripi, din care acum abia mi-au mai rămas numai cotoarele”¹⁶⁴. Retragera puterilor magice din trupul calului s-a făcut sub acțiunea erozivă a timpului, care a dublat atrofierea aripilor, nevoite să stea mereu strânse. Absența eroului îl face pe cal să suporte efectul duratei și forma în care este găsit devine metafora universului vlăguit: „cum a-mbătrânit tată-tău, așa am îmbătrânit și eu”¹⁶⁵, „un cal răpciugos și bubos și slab”¹⁶⁶, „zăcând pe coaste”¹⁶⁷. Ca și cerbul care pornește potopul, calul zace pentru că energiile vitale s-au epuizat, și latența conservă forța de regenerare. Intrat din nou în dimensiunea eroică, armăsarul devine o hiperbolă a forței: „Cinci voinici în frâu mi-l ține,/ Măru cu flori dalbe!/ Cinci voinici mi-l netezesc,/ Cinci voinici șeaua i-o pune,/ Cinci voinici în chingă-l strânge,/ Cinci voinici coada i-o-nnoadă” (Câinenii-de-Vâlcea – Vâlcea)¹⁶⁸, capabilă să concureze cu soarele însuși. Numărul celor care îl strung sugerează o încordare maximă a puterilor omenești, fiindcă cinci „reprezintă cele cinci simțuri și cele cinci forme sensibile ale materiei: totalitatea, deci, a lumii sensibile”¹⁶⁹. Colindele surprind etapa postliminară a inițierii, când calul și-a confirmat natura sacră în incursiunea mitică, și triumful său este marcat la nivel estetic: „Înfrânat/ Și înșeuat/ Cu șeaua moldovenească,/ Cu pătura tătarească/ Și scările/ Cu turnuri/

¹⁶³ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 227.

¹⁶⁴ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 42-43.

¹⁶⁵ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁶ Petre Ispirescu, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶⁸ Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 310.

Și frânele/ Cu fluturi,/ Și cioltarul/ Podobit/ Numa-n aur/ Și-n argint¹⁷⁰. Acesta este calul eroului întemeietor, primit ca recompensă pentru aducerea capului de leu în sulia: „Frumos dar că îi găteară:/ De-un cal galben ca și-un graur,/ Frâu-i galben fluturat,/ Cum nu s-a mai de-aflat;/ Șaua-i albă poleită,/ Cum nu s-a mai pomenită;/ Chinga-i albă de mătase,/ Cum nu se mai de aflase;/ Scăricele-n turnurele,/ Cum nu mai sînt ca și ele” (Brezoi – Vâlcea)¹⁷¹. Metalele prețioase și mătasea sunt constant asociate cu actele eroice și dezvăluie astfel că ne aflăm în fața calului ce-a biruit haosul alături de fecior. Insistența instanței lirice pe harnașamentul ornat și compoziția materialelor subliniază semnificația pe care o primește calul în plan social. Ultimul citat accentuează de patru ori unicitatea elementelor ce împodobesc armăsarul, pentru a sublinia astfel natura lui excepțională. Nici un alt cal nu s-a mai auzit a fi astfel, nici nu a mai fost amintit, pentru că, de fapt, nici nu mai există un alt asemenea armăsar. *A afla, a pomeni, a fi* devin sinonime în plan mitic, căci definesc nivelul cognitiv al povestirii sacre, despre eroi arhetipali.

Calul năzdrăvan are trăsături anatomice superioare omologilor săi din profan. Costăchel, din basmul denumit după numele său, are nevoie de un cal cu mai multe inimi pentru a scăpa de urmărirea fatală a zmeului¹⁷², alteleori calul eroului are opt picioare¹⁷³, ca metaforă a rapidității deplasării, sau 14 spline¹⁷⁴. Numărul aripilor sale variază până la 24 și imaginea calului înaripat, ce amintește de arhetipul lui Pegas, circumscrie perechea în plan uranian. Aura lui solară, specifică întemeietorului, anulează prin simpla apariție maleficul: „Când trecu prin prăpastie ca să iasă pe tărâmul ăllalt, nu mai văzu nici balauri, nici vro jiganie, că toate s-ascunseseră de lumina ce revărsa calul cu soarele-n piept și cu luna-n spate”¹⁷⁵. Aici calul este sinonim cu lumina ordonatoare ce smulge infernalului spații noi, încărcate de puteri magice. O ipostază acvatică a calului adjuvant întâlnim într-un basm din zona munților Apuseni, în care iapa hrănită cu jar încercuiește apotropaic satul și apoi devine una cu principiul simbolizat: „când ar ajunge în mijlocul satului, iapa ar crepa și din locul aceala ar isvorî un așa izvor, de s’ar putea din el sătura toți cei din sat”¹⁷⁶. Consubstanțialitatea cu apa devine matricială în confruntarea arhetipală, reprezentată la nivel cabalin: „Čela, pe une merġe cu-a lui, a lui cal numa țapă apă fără fund d’in copit’e. Și čęalalt, a mămănoii, țapă pară de foc pă nări, să ușc, să facă uscat: nu pote fa

¹⁷⁰ G. Dem Teodorescu, *Poezii*, p. 98.

¹⁷¹ Constantin Mohanu, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷² I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 129.

¹⁷³ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 282.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 257.

¹⁷⁵ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 93.

¹⁷⁶ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 269.

uscat, că-i face apă fără fund, nu pote meș" (Racșa – Satu Mare)¹⁷⁷. Apa, ca depozitar al existențelor posibile, își opune vitalitatea focului malefic, pustiitor, aruncat de copitele bidiviului. Lupta dintre viață și moarte se duce prin intermediul copitelor, a căror forță de temut trece în registrul magic. Copita intermediază raportul dintre natura superioară a calului și mediul în care pătrunde și, în același timp, poartă marca apartenenței animalului la o anumită dimensiune. Într-un basm cules în secolul al XIX-lea, ascensiunea în planul sacru este posibilă numai datorită potcoavelor cu o formă nefirească, ce forțează accesul pe muntele de sticlă. Dificultatea cățărării este dată de mărimea cuielor din potcoave, ce cresc de la o palmă, în cazul calului de aramă, până la un stânjen, la calul de aur¹⁷⁸. Potcoavele de argint protejează trapul eroic, în timp ce absența potcoavelor indică natura sălbatică, ce scapă erodării fenomenale. Copita transformată în armă are o putere modelatoare asupra lumii și invocă elementele primordiale care i se supun, fiindcă armăsarul conține în ființa sa atât principiul acvatic, cât și energia focului. Copita face legătura nu numai cu spațiul în care se află, dar și cu tărâmul sacru, având funcție de ochean: „Și i-a zis: Uită-te-n potcoava mea! – Și-i rădică calu copita din urmă. – Ce se vede-acolo? – Ce să se vadă, căluțu meu? Să vede un bostan de pepeni copti, [în] pârgă și pe marginea lui numa' struguri copti" (Scheiu de Sus – Dâmbovița)¹⁷⁹. Membrele inferioare ale calului reflectă imaginea tărâmului mitic, ca sugestie a corporalității mixte, ce permite armăsarului să se integreze în ambele dimensiuni. Pe jumătate sacru, animalul mijlocește accesul vizual în rama potcoavei, cunoscută pentru funcția sa augurală. Chiar el indică acest ochean care surprinde un sacru în pârg, ca moment ideal al ființei, spre care aspiră întregul univers. Alteori, canalul vizual către lumea mitică se deschide prin urechea calului, ca simbol al simțurilor sale ce percep în întregime lumea: „– Bagă mâna-n urechea mea dreaptă și scoate d-acolo o oglindă și vez' ce este. Când a băgat mâna acolo, mă rog, ș-a luat oglinda calului, ce-a văzut? A văzut pă Mustață de Aur și Barbă de Mătase, moșu care i-a dat drumu de la taică-său din împărăție, era cu trei zâne¹⁸⁰ lângă el" (Pătuleni – Dâmbovița)¹⁸¹. Funcția psihopompă a calului transformă trupul lui într-un mediu transparent al sacrului, de care nu se desparte nici când se află în contingent. Legătura permanentă cu lumea esențială se face prin organul sensibil al ascultării, sugestie a receptivității augmentate. Urechea devine un adevărat depozit de obiecte magice, capabile să stăvilească expansiunea maleficului: peria de aici se transformă în pădure deasă, gresia în stâncă înaltă. Spațiul otic face să

¹⁷⁷ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 488.

¹⁷⁸ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 262-263.

¹⁷⁹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. V, p. 159.

¹⁸⁰ În text „zâle”.

¹⁸¹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 139.

se materializeze puterile năzdrăvane în formă concretă, intimitatea spațiului cranian cumulează energiile spirituale cu cele psihice și cognitive. Mâna voinicului, metaforă a acțiunii ordonatoare, extrage de fiecare dată obiectul potrivit, semn că numai prin unirea celor două naturi, cabalină și umană, poate fi anulat răul.

Calitatea psihopompă a calului se datorează în special provenienței sale sepulcrale. V. I. Propp a analizat motivul calului dăruit de tatăl mort, pentru care a găsit o „justificare istorică: strămoșii erau socotiți puternici pentru că se aflau în lumea de dincolo, izvorul tuturor lucrurilor din astă lume”¹⁸². Credința universală, ce dă calului aura moștenirii paterne, este evidentă într-un basm din Scheiu de Sus, Dâmbovița, în care veghea mezinului la mormântul tatălui împărat constituie contextul a trei hierofanii cabaline. Calul de aramă, de argint și cel de aur îi dau feciorului fire de păr din coadă și se pun astfel la dispoziția lui¹⁸³. Venit de dincolo de mormânt, calul cumulează forțe htoniene și psihopompe, dar transmite și experiența acumulată a tatălui, inițiatul care i-a premers feciorului în actualizarea tiparului cosmogonic. Motivul calului de la mormânt a evoluat în forme artistice subtile, de la oasele îngropate în grajd, până la imaginea calului din colinde și plugușor, ținut în grajd de piatră. La mijlocul acestor reprezentări găsim motivul calului din cufăr, natura lui solară impunând spațiul luminos al cripei litotice: „...nu cere nimic numai o lăduță din odaia tatii de pe fereastră (...) că în lăduță se află Calul galbin de sub soare”¹⁸⁴. Acesta va fi consultat în situații de criză, „fiind inteligența călăuzitoare a voinicului”¹⁸⁵ și dovedește capacități nelimitate de transformare și puteri stihiale. Alteori calul este închis de dușmanul arhetipal, numit în basm Tartacot, și se află în odaia interzisă. Calul de pe lumea cealaltă duce cuplul înapoi în profan, unde revine la o formă umană și îi cunună pe tineri¹⁸⁶. Întruparea în ipostaza umană regală întoarce traseul transformării și lasă să se întrevadă originea nobilă, parentală, a bidiviului cu puteri psihopompe, atestate în formă artistică de secole: „În Europa medievală, sufletele defuncților se metamorfozează în cai”¹⁸⁷. Calul teriomorf primește în plus o funcție justițiară, de anihilare a răului social și restabilire a ordinii. Femeia rea este adeseori ucisă de un cal sau doi, „ce nu văzusă lumina zălei” (Scheiu de Sus – Dâmbovița)¹⁸⁸. Interdicția luminii nu mai are aici rolul ritual întâlnit în inițierea fetei, ci ilustrează extracția calului din pântecul teluric,

¹⁸² V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 176.

¹⁸³ Octav Păun, Silviu Angelescu, *op. cit.*, p. 64-65.

¹⁸⁴ Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 117.

¹⁸⁶ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 256-258.

¹⁸⁷ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁸ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 173.

Terra Genetrix fiind cea care distruge principiul răului, prin mijlocirea animalieră. Ființa ivită din miezul pământului, „armăsar sălbatic, care nici nu văzuse soarele” (Voia – Dâmbovița)¹⁸⁹, reprezintă forța în formă primară, invocată de oameni pentru a purifica dimensiunea profană.

Bourul aflat în tovărășia eroului are, de asemenea, puteri htoniene, atestate de legendele omenirii. „Vechii perși, de pildă, credeau că pământul se sprijină pe coarnele unui taur (...). Cutremurele de pământ se produceau atunci când, obosit, taurul arunca pământul de pe un corn pe celălalt”¹⁹⁰. Influența asupra stabilității terestre se exercită prin intermediul simbolului viril al coarnelor și într-un basm din Izvoare, Soroca: „eu am puteri și-nfig coarnili-n pământ, pământu și cutremur”¹⁹¹. Seismul este provocat de puterea supraîncărcată a fecundității telurice, coarnele bovine fiind apanajul „Marii zeițe a fecundității”¹⁹². Perechea bourului htonian cu omologul său solar¹⁹³ completează imaginea hierogamiei uranian-teluric și provoacă recolta mitică: „noi nu sîntem boi să arăm câte-o brazdă. Noi sîntem vînt și pe unde mergem noi, crește grâu și să coace” (Fărcașele – Olt)¹⁹⁴. Bourul din colinde, a cărui scuturare provoacă un potop asurzitor, are în basm un corespondent în Cornea, bourul care poartă numele instrumentului făcut din coarnele sale, ca sugestie a funcției lui sacrificiale. El cutremură pământul prin mișcarea piciorului, care ia aici funcția de stîlp al lumii¹⁹⁵. Ca animal „cosmofor, sau purtător al luminii”¹⁹⁶, bourul are dreptul de a modifica durata diurnă și de a hotărî traiectoria soarelui pe boltă. Basme din Fărcașele, Olt, Scheiu de Sus, Dâmbovița și Izvoare, Soroca, aflate în antologia elaborată de I. Oprișan, atestă această putere asupra astrului, sub forma gestului impresionant de a întoarce soarele pe cer cu coarnele. Boul năzdrăvan se naște din convertirea morții, prin frecarea pământului cu pielea unei vaci negre bătrâne. Existența acestuia se încheie numai după întâlnirea eroului, căruia îi indică sacrificiul propriu¹⁹⁷, asemenea animalelor din colinde. Pielea animalului *primigenius* capătă astfel aceeași funcție de receptacul vital, asemenea oaselor și craniului, și este capabilă să provoace viața în formă multiplicată, superioară. Bourul deține, așadar, secretul vieții și este capabil să învie prin răsuflarea lui comunicantă de energie interioară. Basmul din colecția D. Stăncescu reface arhetipul lui Osiris, înviat de răsuflarea zeițelor Isis și Neftis: „i-a pus bucățică

¹⁸⁹ *Ibidem*, vol. II, p. 60.

¹⁹⁰ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 295.

¹⁹¹ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 69.

¹⁹² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 367.

¹⁹³ Vezi și *Infra* 2.1.

¹⁹⁴ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 57.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹⁹⁶ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 295.

¹⁹⁷ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 64.

lângă bucătică, tot după învățul bivolilor, și după aia au suflat bivolii asupra lui, unul dintr-o parte și altul dintr-alta, de a învia Minea cum fusese mai înainte”¹⁹⁸. Moartea inițiativă este depășită sub supravegherea spirituală a bourilor, prezenți în perechea ce cuprinde puteri magice totalizante. De aici „se naște viața, se nasc oamenii, fructele și cerealele”¹⁹⁹ și, de aceea, finalitatea inițiativă a binelui universal se atinge prin participarea directă a bovinelor năzdrăvane.

Călăuzele către tărâmul sacru sunt alese pentru calitățile lor distincte. **Lupul** psihopomp are o apariție fulgurantă, către destinația solară: „Vine lupu’ și ia fata. Băiatu’ s-a luat după lup. Lupu a lăsat fata. Du-te și mână, du-te și mână după lup, da’ lupu a pierit și el s-a pomenit într-un castel cu totu’ și cu totu’ dă aur” (Voia – Dâmbovița)²⁰⁰. Implicarea lui inițiativă are în basm pretextul raptului, menit doar să atragă atenția asupra întrupării fiarei. La nivelul enunțului, hierofania are o rapiditate acută, construită prin propoziții scurte, percutante, de un dinamism accentuat de verbele predicative ce surprind exclusiv acțiuni momentane. Momentul urmărit redă la nivel auditiv tropotul în doi timpi, prin repetiția *du-te și mână*, iar ruptura survenită după intrarea în sacru și instalarea dimensiunii mitice oprește brutal această ritmicitate, ca efect al uimirii generale. Prezentă doar pentru a transporta eroul este și **musca**, ea fiind aleasă pentru rolul psihopomp din basmul *Fata răpită de soare*, și datorită abilității de a pătrunde în spații imune la intruziunea umană²⁰¹. **Bursucul**, ca animal ce cunoaște planul subpământean, își transformă trupul într-un pod peste o ipostază a râului Styx²⁰², dintr-un text cules în Păuleasca, Argeș. Harul clarviziunii atribuit **pisicii**²⁰³ îi dă acesteia rolul năzdrăvan al sfătuitoarelor fast. Ionel primește de la ea sugestia pentru hotărârea recompensei, transformată în alegere maritală²⁰⁴. Aceași informatoare prețioasă din Izvoare, Soroca, spune un basm în care pisica plătește cu viața ajutorul dat: „Da’ pisica-i spuni lu Costăchel: – Costăchel, tu și nu iei mânzi de-aceie mari și frumoși. Sî-l iei pe-acel mai mic di pi movila ceia di bălegar, cî acela ari trei inimi. Baba tocmai atunci intra și-o auzit ceva cî pisica vorbe”²⁰⁵. Ca animal al microcosmosului domestic, pisica are acces la tainele păzite cu strâșnicie de ipostaza monstruoasă. Martorul tăcut al activității casnice deconspiră neofitului identitatea reală a „mârtoagei”, care a cumulat vitalitatea celorlalți cai. Moartea felinei capătă o semnificație rituală, ca

¹⁹⁸ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 250.

¹⁹⁹ Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p. 295.

²⁰⁰ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 207.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 24.

²⁰² *Ibidem*, vol. V, p. 111.

²⁰³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 101.

²⁰⁴ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 207.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 131.

preia necesitatea sacrificiului inițiativ, pentru a asigura eroului armăsarul ce implică victoria. Sistemul de valori transmis feciorului respectă norma tradițională a cumpătării în fața formei opulente. Pisica îl ajută să distingă dincolo de aparența generoasă, golul vital, în opoziție cu aspectul mizer, compensat de forța interioară extremă, adevărata esență pe care trebuie să o recunoască inițiatul.

Cocoșul este activ în modelarea destinului inițiativ, el are rolul unui „denunțator al celor răi”²⁰⁶. Abilitatea lui de a vorbi nu miră pe nimeni, când strigă de pe gard al cui este pantoful marital: „Cucuriguuu! Ficăior d'i-mpărat! Fata moșniaguli într-o covată d'i cenușă/ dupa ușă” (Fundu Moldovei – Succava)²⁰⁷, feciorul de împărat urmează indicația, parcă așteptată, și ritul de trecere se încheie pentru a se deschide ceremonialul nupțial. Capacitatea lingvistică a animalelor înconjurătoare este un dat al lumii tradiționale, care antropomorfizează mediul înconjurător și îi încadrează armonios ființa umană, spre deosebire de gândirea înstrăinată, modernă, în care persoana proprie a devenit măsura lucrurilor, percepute distinct față de natura umană. Cocoșul veghează asupra procesului ontologic și în ipostaza de animal donator, în același basm. Persistența cu care urmărește etapele rituale dă cocoșului atribute specifice maestrului, într-un cumul de roluri magice: „Iară cucoșu o vinit în casă la dânsa și i-o spus: – Dragă fată a moșniaguli! T'i duci la părau și spui d'i tri uori: «d'ișk'id'i-t'i, nucuța me!» Ș-ai să t'i-mbrăci într-un rând d'i straiș d'i aur ș-ai să pleci la biserică. Însă, cân ai să pleci la biserică, ar sî-s rămâi om papuc pi pragu bisericii, însă tu să nu t'i-mvârț înapoi să pui mâna pi papuc, ci să vi cu-om papuc și fără, cu-om pk'icăior încălțat și cu unu d'iscuț. M-ai întâles?”²⁰⁸. Intrarea păsării în casă anticipează saltul ontologic al fetei, prin răsturnarea ordinii firești a ființelor în lume. Cocoșul i se adresează cu un apelativ ce folosește ascendența ca marcă a individului și îi impune fetei un anumit comportament. Scenariul prestabilit dă neofitului sentimentul de siguranță, de apartenență la un plan major și ascultarea lui este benevolă, nu rezultă din reprimare. Tonul păsării de curte este liniștitor, deschizând în fața ochilor o imagine ce se derulează lin, cu un mesaj subliminal al finalității fericite. Fecioara nu află în mod direct de ce trebuie să lase pantoful acolo unde s-a agățat inexplicabil, dar știe că gestul ei va declanșa un ansamblu de evenimente iminente. Pragul constituie un spațiu magic, de legătură cu lumea strămoșilor și a spiritelor protectoare, și are rolul de hotar între nivelurile magice. Trecerea pe care o implică inițierea stă sub protecția dublată a pragului de la lăcașul de cult, și tocmai acolo rămâne simbolul marital al Cenușăresei. Mersul pe jumătate desculț ilustrează statutul

²⁰⁶ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 155.

²⁰⁷ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 581.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 578.

fetei, incomplet asimilată la noua etapă ontologică și anunță apropierea unirii nuptiale.

Ființele salvate de feciorul milos sunt, cel mai adesea, o **știucă** (pește), un **corb** și un **tăun**. Ele constituie o singură grupă de adjuvanți, fiindcă acoperă împreună trei niveluri conceptuale, venite în sprijinul neofitului. Pe lângă principiul acvatic și cel uranian imanente primelor două apariții, insecta care se hrănește cu sângele animalelor domestice mari trimite spre o zonă a infernalului, a absorbției vitalității și a bolii. Convertirea acestor puteri în sens inițiativ transmite eroului cunoașterea superioară a lumii, aflată acum la dispoziția sa. Învățarea implicită este de fapt orchestrată de spiritele tutelare, căci ființele salvate „nu constituie nimic altceva decât niște animale-străbuni, animale ce nu pot fi mâncate tocmai datorită faptului că sunt strămoși totemici”²⁰⁹. Corbul apare în basm ca ajutor *ex machina* pentru eroul înclăștat în lupta cu zmeul și stinge flacăra care reprezintă forța monstruoasă. Asimilat tenebrelor și contextului mortuar, corbul anulează infernalul prin propria substanță, întoarsă spre puterea regeneratoare a apei. Mistuirea se sfârșește în germinație, germenii creației se dezvoltă în cenușa rămasă. Transmutația totemică este vizibilă și în scenariul fraților preschimbați în lup, urs, vulpe și eliberați de incursiunea eroică, într-un basm din Voia, Dâmbovița²¹⁰. Șederea neofiților pe parcursul ritului de trecere în pielea unui animal și adoptarea comportamentului aferent constituie o constanță inițiativă universală. V. I. Propp menționează chiar un ceremonial inițiativ cu dominantă coregrafică: „erau incluse dansuri pentru care oamenii îmbrăcau diferite piei de animale: bivoli, urși, lebede, lupi etc. Capetele acestor animale slujeau ca măști. Tocmai ele simbolizau transformarea omului în animal”²¹¹. Eroul hotărâște prin gesturile sale încheierea etapei liminare inițiativă, în urma căreia frații „sălbăticiți” au coborât în lumea esențială, a existenței puternice și libere de constrângeri arbitrare, neatinsă de formele răului.

Personajele ce se prind tovarăși cu flăcăul, uneori după o măsurare a forțelor în luptă, constituie o grupă distinctă, care materializează instinctele și forța primară, cu rezidență în *id*. Analizați sub eticheta de uriași²¹² sau monștruozi²¹³, adjuvanții care constituie hiperbola simțurilor, necesităților și abilităților umane poartă nume expresive: Ochilă, Fomilă, Alergător, Setilă, „frigurosul”²¹⁴. Funcția acestor personaje este de a compensa caracteristicile organice ale neofitului, de a completa calitățile lui morale și sufletești în plan visceral, pentru

²⁰⁹ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 186.

²¹⁰ I. Opreașan, *op. cit.*, vol. I, p. 176.

²¹¹ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 228.

²¹² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 4 ș. urm.

²¹³ Gheorghe Vrăbie, *op. cit.*, p. 59-60.

²¹⁴ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 81-83.

a forma spectrul supradimensionat al atributelor inițiatice. Probele voincești solicită, la un nivel inițial, o înzestrare fizică supranaturală și calitatea poate fi, din punct de vedere ritual, externă eroului, un fel de aplicare spirituală a proverbului *spune-mi cu cine te iei, ca să-ți spun cine ești*. Eroul se caracterizează prin însoțitorii lui, fiindcă, la nevoie, el se măsoară în forță cu aparițiile gigantice. Lupta încheiată cu înfrângerea și întovășirea constituie o probă care nu apare în toate variantele, dar simpla alăturare a adjuvanților hipertrofiați constituie dovada că feciorul le este egal într-un raport al valorii interioare, materializabilă virtual. Cărnă-Lemne, Sfârma-Petri, Bate-Munți-'n-capete²¹⁵ sunt, într-un basm din Munții Apuseni, ajutoarele cărora eroul le ține piept inițial. Numele lor aduc un plus la nivel simbolic, fiindcă depășesc granițele organicului și poartă o încărcătură mitică accentuată. Nimeni nu mai poate sau nu are de ce să schimbe natura firească a esenței lemnoase, „simbolul substanței universale”²¹⁶. Personajul herculian este marcat de sentimentul deformării lumii, sub efectul mistuitor al trecerii, gesturile sale repetă mecanismul pus în mișcare la nivel microcosmic. La fel de zadarnică și istovitoare este sfărâmarea pietrelor, ele înseși afectate de măcinarea creației. „Strânsa legătură între suflet și piatră”²¹⁷ face semnificația actului obsesiv să coboare și mai adânc, în fibra vibrantă a spiritului marcat de puterea anihilantă a duratei. Nimic nu rezistă în fața disoluției cosmice, nici măcar roca dură. Cel de-al treilea personaj este în acord cu cifra pe care o materializează prin sacralitatea deschisă de munții seismici. Dimensiunea geografică a mitului face din acest *topos* locul suprem al inițierii, prin generarea apei vii ori adăpostirea obiectului miraculos ce restabilește ordinea lumii. Cauzalitatea mișcării imposibile a reliefului înalt nu este însă atribuită în basme nici unei forțe reperabile, ceea ce face din personajul basmului publicat la 1888 în volum o entitate misterioasă, imposibil de zărit cu mijloace profane. Bate-Munți-'n-capete este ființa supranaturală cu rol de Cerber, el interzice accesul neinițiatilor în inima sacralului montan și protejează astfel sursa vitalității cosmice. Punerea lui în slujba feciorului semnifică o înnobilare rituală; tot ceea ce este oprit muritorilor se oferă direct eroului ce are de întemeiat o lume. Toate aceste personaje au nume ce se explică imediat prin acțiunile lor exclusive, semn al convingerii arhaice că omul este ceea ce face, fapta îl construiește.

O clasă aparte de personaje adjuvant o constituie călătorii între lumi, mutați de contactul cu sacral, spațiu protejat, după Émile Durkheim, de „un ansamblu de interdicții rituale ce au ca rezultat prevenirea efectelor primejdioase ale unei contaminări magice, împiedicând orice contact dintre un lucru sau o categorie de lucruri în care se consideră că sălășluiește un principiu supranatural

²¹⁵ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 274 ș. urm.

²¹⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 209.

²¹⁷ *Ibidem*, vol. II, p. 80.

și altele care nu au această caracteristică sau n-o au în același grad”²¹⁸. În baladele fantastice și în basme, ei sunt unici în mediul în care a ajuns eroul și apariția lor este întârziată, ceea ce poate primi un răspuns la două niveluri conceptuale. Din punct de vedere narativ, gradația tensiunii urcă o culme, mai multe apariții sacre fiind întrebate fără rezultat, înainte de sosirea călătorului însemnat, atât la nivel spiritual (e cunoscător), cât și la nivel fizic. Apariția ciocârlanului șchiop nu mai e sperată și pare o întâmplare divină, *i.e.* un act ritual, orchestrat. Sub aspect cauzal, textul folcloric indică un „accident”, care provoacă o suferință acutizată de întoarcerea în mediul obișnuit: „Pi-acolo m-a dus doru/ Și mi-am rupt picioru” (Izvoare – Soroca)²¹⁹, „Pe-acolo m-a dus doru./ De mi-am prăpădit și-aripa și picioru” (Brezoi – Vâlcea)²²⁰. Ciocârlanul face deci parte din categoria călătorilor, asemenea lui *Ardiu cel pedepsit cu dor*, el cunoaște sentimentul armoniei absolute din grădina Ilenei Cosânzeana sau de la mănăstirea de tămăie (o reprezentare mai recentă a sanctuarului) și tânjește să revină acolo. Dar accesul în sacru trebuie făcut respectând cutuma și ciocârlanul este pedepsit pentru intruziune. El nu merge în „Neagra Cetate” chemat, asemenea lui Aghiran, și locul distruge integritatea fizică a călătorului clandestin, care revine acasă „orb de-un ochi, șchiop de-un picior” (Chilii – Olt)²²¹. Primul drum către fortăreața dominată de cromatica amorului mutilează ciocârlanul, dar îi lasă capacitatea locomotorie, pentru că pasărea are funcția inițiativă de călăuză. Un picior care a îndrăznit să atingă pământul sfânt, un ochi ce a privit spațiul interzis sunt distruse, semn că ființa și-a pierdut jumătate din vitalitate. Cea de-a doua incursiune a ciocârlanului îi anulează cu totul existența, după urcarea munților de gheață, când castelul Ilenei deja se vedea: „Până s-ajungă, era bătrân, a murit. Îi face o groapă, l-îngroapă...«Lasă că mă duc eu acolo!»” (Chilii – Olt)²²². Laconismul textului popular face cauza morții ambiguă, nu știm dacă pasărea era bătrână și înainte de al doilea drum către Neagra Cetate sau dacă pătrunderea repetată în mit i-a consumat vitalitatea. Dispariția păsării vine numai odată cu ajungerea eroului în spațiul căutat, „maurul” poate să plece de pe scena rituală și dispariția lui este îngrijită de fecior după datină. Un basm din Vizureni, Galați, dă spiritului cabalin rolul punitiv, amintind de ipostaza lui justițiară, asociată forțelor sepulcrale: „Strigi păsăr’le, nici păsăr’le n-o știut. Un ciocârlan nu viné. Vini ciocârlanu ceala șchiop. – Da’ di ci-ai vinit așa târzău, vîi șchiop? ‘Ci: – Am fost acolo la boieri, la Curtea di Argeș, m-am dus la cai ș-am scurmat și m-o

²¹⁸ apud Roger Caillois, *op. cit.*, p. 24.

²¹⁹ I. Opreașan, *op. cit.*, vol. I, p. 84.

²²⁰ Constantin Mohanu, *Fata*, p. 123.

²²¹ I. Opreașan, *op. cit.*, vol. I, p. 75.

²²² *Ibidem*, p. 76.

Ioh'it un cal. – Da' știi acolo? – Știu!"²²³. Informatorul folosește ca localizare a sacrului un toponim real, dar el trebuie pus pe seama automatismului lingvistic, căci, anterior, întrebarea despre curtea mitică folosește numele personajului căutat: *curtea lu Argeș*. Și un basm din colecția D. Stăncescu pune pe baza personajului sacru puterea mutilantă a locului: „Taman într-un târziu, iacă un ciocârlan șchiop venea șontâc, șontâc. – Eu știu, măriele-voastre, unde e împărăția Arăpușchii. – Știi tu? – Cum să nu știu, păcatele mele, că d-acolo mi se trage d-am rămas șchiop” (Boțești – Dâmbovița)²²⁴. Cauza infirmității este mereu invocată, ca dovadă a cunoașterii sacrului, efectul distructiv al intruziunii pare proba incontestabilă a parcurgerii traseului, căci dimensiunea mitică stă sub semnul tabuului.

Altă pasăre care conduce în sacru, dar nu are imunitate la contactul cu el este porumbelul, într-un basm cules la sfârșitul secolului al XIX-lea. Puritatea acestei păsări, dată de absența fierii, după interpretările simbolice, și funcția ei sacrificială, valorificată în divinații, fac din porumbel călăuza fragilă și diafană, asupra căreia sacralul nu acționează decât la nivel psihedelic: „Veni tocmai hei în colo înnoptat de tot, de l-a fost luat moșul la bătaie, de ce a întârziat așa, dar el a început a se ruga să-l ierte, că nu era vinovat că a dat de grădina Floarei Florilor și a căzut mai încolo amețit și abia pe seară de tot s-a putut dezmetici”²²⁵. Vulturul beteag, și el o ipostază avimorfă încărcată de sacralitate, anticipează categoria personajelor donator, căci rana lui este provocată în atemporal, în timpul opus profanului („când mâncau șoarecii pe pisici și erau mai înalți ai pitici”²²⁶). Sur-Vultur îl duce pe erou în uranian, și tot el îi provoacă acestuia moartea, figurată de căderile din înalt premeditate de pasărea solară. Călăuzele poartă, așadar, emblema mutilantă a sacralității, care le dă nu doar credibilitatea statutului, ci și o superioritate la nivel inițiat, căci handicapul fizic induce abilități metafizice compensatoare. Drumul către Biserica dă Tămăie unde s-a retras mirele măiestru este arătat Soricăi de un ciung, într-un basm din Voia, Dâmbovița²²⁷. Bucățică, un alt soț pierdut în sacru de nerăbdarea feminină, stă într-un palat solar spre care îl conduc un orb și un șchiop²²⁸. Aceste personaje ilustrează prețul plătit în schimbul familiarizării cu tărâmul mitic, pierderea funcțiilor obișnuite aducând după sine libertatea cunoașterii în grad superior.

Animalele donator, chiar și atunci când aparțin infernalului, poartă semnul mutilării sacre. A fi șchiop implică și în acest caz un tribut plătit pentru lărgirea

²²³ *Ibidem*, p. 30-31.

²²⁴ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 49.

²²⁵ *Ibidem*, p. 183.

²²⁶ *Ibidem*, p. 35.

²²⁷ I. Opreașan, *op. cit.*, vol. V, p. 179.

²²⁸ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 54-55.

orizontului de percepție, sacrificiul obligatoriu la intrarea în dimensiunea superioară. Un basm din colecția D. Stănescu dă zmeului invalid funcția de paznic vigilent al sacrului, el fiind singurul care poate spune Sticlișoarei că mezinul a furat apa elixir din fântâna ei: „....chemând toate fiarele începu a le bate, întrebându-le cine a venit de-a luat apă. Ele se tânguiau și răspundeau că nu știu; numai un zmeu șchiop și chior, care se ascunsese sub talpa casei, îl văzuse pe flăcău”²²⁹. Ochiul și piciorul nefuncționale apar împreună fiindcă intrarea în spațiul interzis implică și capacitatea vizuală, ambele gesturi de sondare nepermisă trebuie pedepsite. Zmeul a depășit limitele permise speciei și de aceea este singurul care simte intruziunea mireanului. Deși are un singur ochi bun, starea de alertă metafizică și sensibilitatea percepției compensatoare îl transformă într-un gardian eficient. Dracii care dețin obiectele năzdrăvane au printre ei și un mutilat, el fiind menționat al treilea²³⁰. Alteori, neînțelegerile dintre ei care provoacă pierderea uneltelor miraculoase în favoarea eroului sunt cauzate tocmai de diavolul șchiop: „Io – zăce – sîn șk’iop și vrau sâ li am ieu, și ișt’ia doi vrau sâ li ieje d’i la mini” (Fundu Moldovei – Suceava)²³¹. Argumentul handicapului servește aici ideii că ar aduce după sine drepturi mai multe, ori dreptul anumit al posesiunii năzdrăvane. Cel șchiop este întotdeauna *altfel* și el marchează începutul următoarei etape inițiatic. Conștiința rolului său important nu lipsește nici unuia dintre aceste personaje, ele înseși inițiate pentru a facilita consacrarea eroului. În cazul personajelor malefice implicate în procesul inițiatic, convertirea lor, fie că este ordonată de o instanță superioară, fie că actul violent al depozedării îi transformă fără voie în donatori, valorifică energiile primare de la baza lumii pentru a reitera creația în toată plinătatea vitalității inițiale. Seria sinonimică dintr-un basm cules de G. Dem. Teodorescu dă impresia unei cuprinderi totale a speciei malefice, angrenată fără excepție în refacerea lumii. Diavolii „muncitori” în probele vitejești sunt *zgripțuroi*, *scripeși*, *procleți*, *iezme*²³² și implicarea lor integrală asigură feciorului reușita inițiatică. Atunci când dracii ies în calea feciorului cu obiectele năzdrăvane portretul lor nu inspiră nicidecum teamă, lipsa lor de istețime, ba chiar și statutul nefiresc de vulnerabilitate familială (într-un basm din antologia Pop-Reteganul sunt orfani²³³) fiind o caracteristică a imaginarului tradițional românesc. Diavolul este mereu păcălit și ridiculizat chiar cu sadism în poveștile noastre, ceea ce trădează o dominantă psiho-cognitivă puternică, cauzatoare de atitudini neînfricate, ironice și satirice în fața răului vulnerabilizat.

²²⁹ *Ibidem*, p. 90.

²³⁰ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 515.

²³¹ *Ibidem*, p. 539.

²³² G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 142-151.

²³³ Ion Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 274.

Darurile miraculoase definesc cinci tipuri de capacități supranaturale: puterea invincibilă, invizibilitatea ce conferă libertate totală, deplasarea instantanee și prin orice mediu, bogăția absolută și protecția desăvârșită. Puterea eroului vine din paloșul, sabia, buzduganul, bâta, toiagul sau bastonul primit de la maestrul inițiatori sau de la diavolii păcăliți. Toate aceste simbolizări ale forței constituie, după Petru Caraman, un motiv-cheie, fiindcă provoacă „o întorsătură radicală desfășurării epice și un deznodământ fericit acțiunii basmului”²³⁴. Savantul ieșean integrează bota, cu reprezentările ei multiple, temei magico-mitice a toiagului și a nuielei fernece, ele făcând parte din amplul spectru simbolic al caduceului. Autoritatea dată de prima armă aflată în mâna omului, după cum consideră Petru Caraman, stă la baza tuturor formelor de putere simbolizate de toiag (sceptru, pateriță, cârjă, topuz, baston) iar basmele de pe un spațiu foarte larg dezvoltă acest motiv al puterii puse în slujba binelui. Etnologul a analizat în *Excursul caduceului* basme și povești românești, slovace, cehe, polone, rusești, germane, franceze și italiene, toate valorificând calitatea răzunătoare a toiagului ferneceat²³⁵. În basmul *Cu cătana*, din Vălcău-de-Jos, Sălaj, puterea în formă brută este secondată de un obiect cu puteri magice. Dumnezeu dă eroului (ipostaza lui de inițiat se traduce prin împlinirea perioadei de cătanie și vârsta senectuții) o straiță ce capturează diavolii doar prin poruncă, la fel ca în cazul botei bătaușe. Traista trebuie pusă în aceeași categorie cu mreaja fetei prădate de peștele mitic, pentru că folosește aceeași magie a legării, o strunire vremelnică a răului. Atât bota, cât și straița trec împreună cu inițiatul în lumea morților, cu ajutorul sicriului – barcă a lui Charon, și personajele de pe tărâmul thanatic suportă efectul darurilor sacre (paznicul de la rai e băgat și el în straiță, iadul este evacuat la sosirea bătrânului)²³⁶. În zilele noastre obiceiul funebru de a transmite obiecte pentru viața de dincolo, atât pentru cel mort, cât și pentru cei ce au plecat înaintea lui, este foarte viu. Rudele așază în sicriul *dalbului călător* lucruri necesare continuării vieții, obiecte simbolice, chiar și răvașe pentru cei plecați de mult. Mentalul arhaic percepe, așadar, luntrea sepulcrală ca o formă materială de transport. O variantă culeasă în Valea Mănăstirii, Argeș, aduce feciorului toate obiectele miraculoase disponibile în infernal, prin utilizarea constantă a bătei. Rând pe rând, căpăstrul, buzduganul, căciula și obiala ajung la erou și lasă dimensiunea sacrului stâng fără resurse magice²³⁷, ceea ce provoacă, implicit, înflorirea vitalității în plan cosmic.

²³⁴ Petru Caraman, *Studii de folclor*, Vol. III. Ediție îngrijită de Iordan Datcu și Viorica Săvulescu. Studiu introductiv de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1995, p. 117.

²³⁵ *Ibidem*, p. 118.

²³⁶ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 512-524.

²³⁷ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 36.

Invizibilitatea este obținută, cel mai adesea, prin obiecte vestimentare ce se așază pe cap: comănac, potcap, chipiu, pălărie, căciulă, fes și mai rar prin ipostaze autohtone ale mantalei vrăjitoarești, cum este *lecrul*²³⁸, o vestă, sau căpeneagul²³⁹. Mantaua aduce deplasarea momentană, într-un basm cules din Fundu Moldovei, Suceava²⁴⁰, haina aceasta fiind mai degrabă atipică pentru funcția conferită, căci papucii, *șolele* și obiala constituie simbolul canonic pentru drum. Papucii au capacități nautice, dar numai în asociere cu biciul, o altă ipostază a băteii puterii, în opinia lui Petru Caraman. Bogăția venită fără efort este adusă de nuca vulturului²⁴¹, de căpăstrul calului²⁴² și, cel mai frecvent, de metonimii ale banilor (de exemplu, punga). Intruziunea în sacru trebuie să depășească piedicile rituale și, de aceea, croul primește de la maestrul inițiator obiecte securizante. Într-un basm din Scheiu de Sus, Dâmbovița, Dumnezeu dă flăcăului o serie de obiecte ce adaugă protecția magică la spectrul ideatic al drumului istovitor către dincolo: „Da’ uite ce: îť dau eu un cotum dă fier, opinci dă fier, haine dă fier, să poť să te sui pă cuțatele ălea, că nu poť să te sui. ălea intră”²⁴³. Armura folosește puterea apotropaică a fierului pentru a contracara nocivitatea spațiului sacru, contondent tot prin mijlocirea metalului sacru de origine uraniană (el „a fost considerat căzut din cer”) sau htoniană („confirmă datele embriologiei tradiționale”²⁴⁴). Muma pădurii îi dă eroului, într-un basm cules de G. Dem. Teodorescu, vase care au un efect opus mediului sacru și formează un microclimat numai pentru neofit: cofa încălzește în mijlocul gerului năprasic, sticla răcorește pe arșița anihilantă²⁴⁵. Călătorul are toate ajutoarele necesare la îndemână, fiindcă statutul de inițiat constituie, în final, o înzestrare nativă. Nimic din ceea ce se pune în scena rituală nu vine în dezacord cu forul interior al celui ales încă dinainte de concepție deseori. Doar el primește semnele și binefăcătorii, căci este singurul din lumea lui care le poate recunoaște.

Finalitatea maritală a inițierii

Punctul final al procesului inițiativ îi redă pe tineri mediului social, care îi acceptă nu numai ca indivizi cu drepturi totale, ci ca întemciatori de lume, prin parcurgerea scenariului mitic. Odată neantul adus în faza de non-manifestare, inițiații se pot întoarce în spațiul cunoscut al umanului pentru a se împlini prin

²³⁸ Teofil Frâncu, George Candrea, *op. cit.*, p. 247.

²³⁹ Ion Pop-Rețeganul, *op. cit.*, p. 274.

²⁴⁰ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 539-540.

²⁴¹ D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 37.

²⁴² I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 36.

²⁴³ *Ibidem*, vol. V, p. 163.

²⁴⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 45.

²⁴⁵ G. Dem. Teodorescu, *Basme*, p. 45.

căsătorie. Dreptul marital este câștigat prin capacitatea de a reitera geneza, căreia îi corespunde în micro-cosmosul terestru nunta. Finalitatea maritală a inițierii transpare adeseori din simultaneitatea procesului ritual pentru fată și pentru băiat. Moartea ei temporară se abolește prin puterea feciorului, alteori recluziunea silvestră se încheie prin incursiunea vânătorească a fiului de împărat. Nimeni altcineva nu poate afecta statutul ei special, fiindcă neofitul stă într-o dimensiune mitică, accesibilă doar pentru cei ca el.

Una din alegoriile peirii fetei în colinde este asedierea cetății ei, scenă ce pare să corespundă ritualurilor românești de nuntă. Asemenea încercării din orația de nuntă numită colăcărie, flăcăul trebuie să înfrângă porți zăvorâte și ziduri care rezistă atacurilor păgâne: „Face-ș fata de-o cetate/ *Lerui Doanne/ Și n-o face cum se face./ Și mi-o face-ntr-o ispită/ 'Ntr-o ispită-ntr-o pofidă/ Și-n ispita turcilor-u./ Bată-s turci după uscat-u/ Și frânci după Marea Neagră*” (Tulucești – Galați)²⁴⁶. Petru Caraman încadrează tipul acesta de colindă celor eroice, de flăcău, notând că „se bucură de o răspândire în adevăr uriașă la bulgari, români, ucraineni, polonezi, bicloruși”²⁴⁷. Rezistența simbolică a cetății determină fata să lanseze acea „provocare indirectă” pentru flăcău, familiară din colinda leului: „– Cine-n lume s-ar afla/ Cetatea să-mi prididească!” (Atâmați)²⁴⁸. Flăcăul ales respectă și aici tiparul inițiativ prin apelarea la ajutorul năzdrăvan al murgului staționar în grajdul de piatră. Forța htoniană a acestuia este invocată și captată de ritualul pregătirii lui: „Cu țesala-l țesăla./ Cu gebreaua mi-l ștergea” (*Ibidem*, p. 63). Respectarea ceremonialului magic asigură reușita „expediției” flăcăului, fapt ce creează o inversare a forțelor: fata este cea care-l roagă să-i cruțe cetatea: „Luă-ntr-o mână sulita/ Și paloșul într-alta./ Ș-unde-l strânse./ Ș-unde-l frânse./ În poarta cetății-l duse./ Cu sulita turn săpa./ Cu paloșul ziduri tăia” (*Ibidem*, p. 63). Dacă cetatea „este evident simbolul iubirii fetei care trebuie cucerită”²⁴⁹, arcele solare ale flăcăului vorbesc despre un tip de inițiere în dimensiunea telurică a iubirii. Invitația de a domni alături de fată este adresată flăcăului în mod simbolic: „Pe fereastră mi-l zăriră/ Și strigă-n gurița mare”. Semn al receptivității²⁵⁰, fereastră cetății – dublu al fecioarei marchează punctul vulnerabil, valabil doar pentru feciorul ales. Orațiile de nuntă continuă motivul fetei din cetate printr-o subliniere a statutului ei solitar, specific recluziunii inițiatice. Trimișii împăratului mire hotărăsc încheierea etapei de izolare, rolul lor ritual fiind mai complex decât am putea înțelege din ceremonialul nupțial: „Am venit s-o luăm./ În soare s-o purtăm./ Că-stă-nchisă-n

²⁴⁶ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 110-111.

²⁴⁷ Petru Caraman, *Colindatul*, p. 56.

²⁴⁸ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 62.

²⁴⁹ Petru Caraman, *op. cit.*, p. 58.

²⁵⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 42.

cetate./ Sătulă de singurătate:/ Că locul nu-i prierste/ Și de dor se ofilește” (Partizani – Tulcea)²⁵¹. Interdicția luminii pentru fecioară este ridicată de către solii fastuoși, căci etapa de regresie în materie a ajuns în punctul final și consumarea energiilor telurice transpore în „zăcutul” fecioarei. „Ostașii” resimt natura specială a viitoarei alese și îi cunosc evoluția inițiată, cu care empatizează.

Un alt semn prevestitor al trecerii flăcăului la statutul marital este gestul vnzării calului. Colindele de tip III, 72, *Cal amenințat cu vnzarea*, descriu pregătirile de nuntă ce se vor face după înstrăinarea calului: „Eu oi să te vnz/ Pe care de grâu/ Și pe buți de vin,/ Teancuri de postav,/ Postav roșior,/ Eu o să mă înșor” (Coconi-Ilfov)²⁵². Animalele totemice deveneau ele înșeși nunta și casa noului cuplu, pe când ajutorul năzdrăvan, esențial pentru flăcău, reprezintă o simplă „marfă” a cărei vnzare procură cele necesare nunții. Nrecunoștința flăcăului are de fapt o altă semnificație, aceea de a marca depășirea etapei prenuptiale inițiate. În folclorul românesc, eliberarea calului se produce doar „în două situații liminare”: înainte de nuntă și înainte de moarte²⁵³. Cunosându-și traseul existențial, flăcăul renunță la cal fiindcă nu mai are nici o probă de trecut, iar forța magică întrupată de acesta nu poate avea în nici un caz un uz domestic. Calul amintește eroului „o luptă și o probă”²⁵⁴, scenariu cunoscute din colindele *Dulfului de mare unde*, ca și aici, era singular în condiția excepțională: „Tot cai hărăniți/ Și toți potcoviți./ Eu nehrăniți/ Și nepotcovit” (Mănăstirea – Ilfov)²⁵⁵. Colinda oferă un final deschis, nu aflăm dacă invocarea probelor inițiale depășite datorită calului l-au făcut pe flăcău să se răzgândească. Semnificația nu trebuie căutată însă în această direcție, contextul liric este creat ca pretext pentru rememorarea vitejiei celor doi. Inițierea, și nu viața cotidiană de după aceasta, stă în prim-planul poetic.

În alte colinde calul și dansul său magic marchează stadiul intermediar, de trecere, al feciorului: „Sub cetate-n cea livadă/ *Junelui bun!*/ Joac-un june calul bun./ Da nu-l joacă cum să-l joace./ Mi-l desuce și-l întoarce/ După lună/ când îi plină./ După soare/ cum răsare” (Agnita – Brașov)²⁵⁶. „Jucatul”, omologat aici săritului fertilizator, permite un transfer de energie vitală²⁵⁷ sesizat doar de împărăteasă „Pe-o zabrică de fereastră”²⁵⁸. Cele două elemente temporale care apar, luna plină și răsăritul soarelui, nu ies cu nimic din profilul spiritual al

²⁵¹ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 182.

²⁵² Petru Caraman, *Literatură*, p. 58.

²⁵³ Mihai Coman, *Mitologie*, p. 43-44.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Petru Caraman, *Literatură*, p. 33.

²⁵⁶ *La luncile soarelui*, p. 135.

²⁵⁷ Mihai Coman, *op. cit.*, p. 47.

²⁵⁸ *Vezi infra* 3.3.2.

eroului. Luna plină reprezintă corespondentul simbolic al formării cuplului și jocul calului se conturează, în aceeași perspectivă, într-o invocație a iubirii, în timp ce atracția solară subliniază din nou natura diurnă a flăcăului. Fastul calului și al călărețului par potrivite naturii lor inițiate și virtuale nunți: „Calu-i sur cam porumbatu/ Cu trei sfraguri de bumbacu,/ Cu trei pene-n comănac,/ Cu trei pene-nsculte/ Cu d-argint învăluite,/ Cu d-aur acoperite” (Leșnic – Hunedoara)²⁵⁹, „Măndru-i june și-mbrăcat/ Tăt în haine de bumbac,/ Mohorâte-s d-argintite,/ Cu d-aur acoperite” (Zam – Hunedoara)²⁶⁰. Fata de împărat, fecioara inițiată, este singura care îl vede, motivul acesta cu răspândire mare sugerând de fiecare dată predestinarea și caracterul ales al „receptorului”. Tatăl mâniat, probabil de „pierderea” viitoare a fetei, îl supune pe flăcău la o ultimă probă: înlocuirea calului. La fel ca în încercarea alegerii bidiviului din basmele rusești, un singur cal poate fi dublul tânărului și ajutorul său magic. Refuzul de a-l schimba cu ceea ce apare mai „tentant”: „Domniatale-i un cal mare/ Și stă bine sub domn mare” evidențiază o dată în plus înțelepciunea și superioritatea tânărului ce s-a luptat cu neantul și a învins.

Semnele căsătoriei apropiate pentru fată respectă tiparul cunoscut. Ca o continuare posibilă a urmăririi ciutei fără splină apare colinda *Nu te fată spăimântară*: „Noi nu sîntem vânători,/ Vânători de-ai codri verzi/ Și vînatul l-am vînat/ Până-n curtea Mariei” (Oprea – Făgăraș)²⁶¹. Numiți în orațiile de nuntă și „lipani”, vânătorii sunt din alaiul împăratului „mirel” și au deconspirat dualitatea totemică a miresei. Ce alt motiv ar avea fata să iasă cu o „vârstă de busuoc” în calea alaiului, dacă nu să-și apere secretul inițierii? Nu este, așadar, vorba de un vînat ce ascunde în pielea sa pe mire, cum consideră Traian Herseni, și căruia i se cer „unghiile și coarnele ca să nu se mai bată pentru ciute”²⁶², ci de dublul feminin, ciuta cunosătoare ce a reușit să ajungă în spațiul securizant al casei sale. Contrar celor declarate, trimișii sunt pețitori, nu vânători²⁶³ și cerințele lor au o valoare magică: „Nu ți-am cere dașa mult,/ Făr-d-unghiile și coarnele”. Aceste elemente animaliere au valoare de talisman și putere asupra totemului; cerându-i fetei însemnele statutului animal, amîndouă excrescențe în care se află depozitată forța naturii sălbatice, pețitorii își asigură reușita gestului. Dincolo de supunerea magică, cele două „gajuri” servesc și pentru „împărtașania” rituală din animalul sacru, fapt ce așază căsătoria sub dominantă fastă: „Prin d-unghii să strecurăm,/ Prin coarne să măsurăm,/ Mari boieri ca dumneavoastră” (Oprea – Făgăraș).

²⁵⁹ *La luncile soarelui*, p. 135.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 138.

²⁶¹ Traian Herseni, *Colinde*, p. 136-137.

²⁶² *Idem, Forme*, p. 191.

²⁶³ *Ibidem*.

Metafora nupțială a vânătorii se decodează cu ușurință în textul ceremonial de iarnă. „Tinerii eroi ai colindelor, cărora li se aplică frecvent epitetul de «mirel», vânează sau întâmpină primejdii în postura de candidați la căsătorie, confruntările încheindu-se de regulă prin obținerea sau fângăduiala unei mirese”²⁶⁴. Ipostaza regală a inițiatului unește specia lirică ceremonială cu orațiile de nuntă și basmele, în care statutul de împărat este sinonim cu consacrarea. Orațiile de nuntă confirmă ideea acceptării în societate doar după depășirea pragului inițiativ prin scenariul bine cunoscut al vânătorii: „Și din puterea tânărului nostru împărat/ De dimineată s-a sculat/ Pe ochi negri s-a spălat./ Biciu-n mână a luat/ Și pe cal a-ncălicat./ Ș-a purces la vânat” (Râmnicu-Sărat)²⁶⁵. Scena pregătirii vânătorii este familiară, fiind „ritualul de purificare cunoscut din colinde, descântece și plugușoare (deșteptatul devreme, spălatul feței albe, pieptănatul și îmbrăcarea straielor noi)”²⁶⁶. Atât în orații, cât și în colinde, ochii sunt întotdeauna negri și fața albă. În textele ceremoniale de nuntă apare și mai mult negru, cu referire la păr: „Tânărul nostru împărat/ Dimineata s-a sculat./ Față albă și-a spălat/ Chică neagră-a pieptănat./ În straiie noi s-a îmbrăcat” (Cașin – Bacău)²⁶⁷. Sobrietatea portretului alb-negru și atenția sporită care se oferă ceremonialului pregător sunt în acord cu orice excurs mitic, fiindcă transcend lumea albă și pătrunde în cea sacră, pe care mirenii nu pot să o sondeze. Diferența între vânătoarea rituală din colinde și urmărirea nupțială este drumul invers pe care îl parcurge eroul. Dacă în textele rituale de iarnă tânărul părăsea spațiul cosmic și intra întotdeauna pe drumul accesibil doar ezoteric, „Și-n sus că pleca./ Pe munți se urca./ Pe cerb că vedea” (București)²⁶⁸, în orațiile de nuntă traseul iese din neant și intră pe tărâmul uman, social: „Ș-am pornit la vânătoare./ Ș-am vânat țara de sus./ Despre apus./ Până caii au stătut/ Și potcoavele au căzut./ Atunci ne lăsarăm mai jos./ Pe un plai frumos/ Și-ncepurăm/ De vânarăm/ Munți cu brazî și fagii./ Dealurile cu podgoriile./ Luncile cu florile/ Și satele cu fetele” (Albele-Bacău)²⁶⁹. În domeniul „țării de sus” ar putea fi întrezărit spațiul inițiativ din colinde, balade și basme, „pustiu”, cu vegetație abundentă, unde a avut loc inițierea. Faptul că țara este spre vest subliniază o dată în plus solaritatea protagonistului, căci acesta a urmat astrul în călătoria sa zilnică. Oprirea cailor și potcoavele care au căzut pot fi interpretate drept semn al drumului lung, al căutării prelungi a miresei, însă implică și o inițiere completă. Ca animal psihopomp și expresie a vitejiei flăcăului, calul dă semn că ritualul s-a

²⁶⁴ Monica Brădulescu, *Colinda*, p. 49.

²⁶⁵ Elena Sevastos, *op. cit.*, p. 192.

²⁶⁶ Silvia Ciubotaru, *Nunta*, p. 140.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 236.

²⁶⁸ G. Dem. Teodorescu, *Poezii*, p. 74.

²⁶⁹ Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 233.

încheiat. Stihiiile au fost readuse în faza de non-manifestare iar tânărlul a devenit inițiat. Nu este o întâmplare că în toate orațiile de nuntă protagonistul, „mirelul”, este împărat și că basmele se încheie cu domnia lui. Natura flăcăului este superioară, dovedită prin succesul în confruntarea cu haosul, iar „împărăția” flăcăului o constituie lumea care s-a renăscut din gestul său ordonator. Căderea potcoavelor ar sugera, în aceeași schemă simbolică, mutilarea inițiată. Calul își pierde caracterul de animal domestic, ieșind odată cu flăcăul din condiția firescului. Nepotcovit, armăsarul devine o ființă nesupusă și aparține libertății sacre, „sălbăticiii”. „Lăsarea” mai jos, în geografia umană, face să transpară gestul imediat următor inițierii. „Satele cu fetele”, la fel cu „horile de fete mari”, marchează atât reînscirerea în uman și acceptarea în societate, cât și alegerea miresei. Când vine de pe tărâmul celălalt, unde a săgetat cerbul sau a tăiat capul șarpelui, drumul eroului duce irevocabil spre aleasa lui. Traseul inițiat nu este complet în absența miresei, funcția revelațiilor sacre este de a face cuplul să zămislească sub influența puterilor mitice și astfel să contamineze lumea cu fecunditatea primară. Orațiile de nuntă surprind chemarea rituală, imposibil de explicat cu mijloace raționale: „Atâta se săturase,/ Încât era să se lase,/ Să nu mai gonească vântul/ Și să spulbere pământul./ Dar parcă-l chema-o nălucă,/ Încă tot să se mai ducă./ Și așa peste o movilă,/ Mai mergând loc ca o chilă,/ Cu arc și săgeata-n mână./ Ajunge la o fântână./ Unde zări urmă de fiară” (Mușetești – Argeș)²⁷⁰. Căutările feciorului angrenează elementele primordiale, puse în mișcare de energiile lui întemeietoare. Descoperirea maritală este făcută în postura de erou consacrat de armele civilizoare, solare, motiv pentru care reperarea nu se face în planul social marcat de drumul mare, ci în inima sacrului, la fântână, acolo unde Scorpia aștepta neofiii în balade. Cunoașterea acumulată la hotarul cu haosul permite decodarea semnului marital și inițierea se desăvârșește prin nuntă. Alteori, apropierea de mireasă este marcată de starea fizică specifică la intrarea în sacru, semn că fecioara a asimilat puterile mitice: „Dumbrăvile cu izvoară/ Cine bea pe loc se-nsoară./ Și jupânul nostru mire,/ Fiind foarte însetat,/ La un izvor s-a plecat,/ Și setea și-a stămpărat;/ Dar când s-a sculat în picioare/ A zărit lâng-o floare/ O urmă de fiară” (Bucovina)²⁷¹. Locul din care bea împăratul are o funcție augurală, izvoarele vin din sacru și predestinează consacarea socială a inițiatului. Urna căutăată înglobează fecunditatea sălbatică și candoarea vegetală și devine vizibilă numai ulterior „împărășaniei” cu apa din dumbravă. Aceasta este revelația finală a procesului inițiat, tânărlul descoperă identitatea alesei și are de parcurs o ultimă etapă a traseului său, care îl dăruiește înapoi lumii.

²⁷⁰ Gr. Crețu, *op. cit.*, p. 124.

²⁷¹ *Nunta la români. Orații*. Ediție îngrijită de Ion Moanță. Prefață de Ioan Alexandru, București, Editura Minerva, 1974, p. 124.

Reintrarea în spațiul social pentru găsirea miresei este marcată de intrarea pe traiectoriile contingentului: „Când dete soarele-n deseară/ Ieșirăm la drumu mare/ Și deterăm d-o urmă de fiară,/ Stătu toată oastea-n mirare!” (Transilvania)²⁷². În colinda șarpelui, drumul pe care se întorcea grabnic flăcăul era pustiu, aici, urmând descendent traseul de la sacru în profan, urma miresei este „în lume”. Substituirea în fiară apare cel mai evident în colindele *Ciutalinei* unde fata care-l acuză de minciună îi cunoaște acțiunile aparent în mod inexplicabil: „În pozunar îl căta/ Odoarele că-i găsea;/ La degetu-i se uita/ Și inelul că-i vedea;/ Ișlicelu-i răsturna/ Și cununa-i strălucea./ Iar Sandul, dacă vedea,/ Ibovnica le spunea,/ Acasă c-o aducea/ Și cu ea se cununa/ De se ducea pomina” (București)²⁷³. În felul acesta vânătoarea rituală devine „alegorie a unui scenariu erotic”²⁷⁴ care în absența legăturii totemice ciută – fecioară nu poate fi înțeles. Această observație o face Mihai Coman, care explică prin asociere cu imaginea fetei, salvarea ciutei proroace din colindă. „Căprioara salvată, neatinsă de vânător este echivalentul poetic al purității și neîntinării fecioarei pețite. Și în orație mirele vânător nu reușește să se apropie de ciuta năzdrăvană”²⁷⁵. E nevoie de proba colăcăritului și de ajutorul nașului, maestru inițiator, ca mireasa să fie obținută. Orația de nuntă decodează exoteric ipostaza totemică a miresei: „Ce umblăm, ce căutăm?/ Umblăm după o ciută,/ Dar nu-i ciutalină/ Ci-i Lină-Cătălina,/ Floare de grădină:/ O mândră crăiasă,/ Dochiana cea frumoasă” (Partizani – Tulcea)²⁷⁶. Parcurgerea completă a traseului inițiativ permite revelarea misterelor rituale, deconspirarea naturii sălbatice a fetei fiind o recunoaștere implicită a puterilor ei. Fragmentul conține ambele ipostaze ale feminității ascunse, mai mult, mireasa are și o ipostază sacră, de entitate a lumii mitice. Cătălina are puteri asupra fertilității lumești și extramundane, ea înglobează energiile întemciitoare totale.

Rolul nașului în ceremonialul tradițional de nuntă este foarte important, căci „nașii sunt cei care înfăptuiesc acte de inițiere, supraviețuind neofitiei până la consolidarea noii celule familiale. Depășirea sub cele mai bune auspicii a pragului dintre categorii sociale depinde în mare parte de ei.(...) Metamorfozarea mirilor în tineri gospodari este înțeleasă și ca o naștere pe care o moșesc nunii”²⁷⁷. La nivelul expresiei poetice funcția rituală a nașului este sugerată de un portret hiperbolizant: „Dar nunul cel mare/ Cu grija-n spinare,/ Călare pe-on cal/ Ca un Ducipal/ Se ridică în sări/ Și se umflă în nări,/ Făcu ochii roată/ Peste

²⁷² *Ibidem*, p. 23.

²⁷³ G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 80.

²⁷⁴ Vasile V. Filip, *op. cit.*, p. 276.

²⁷⁵ Mihai Coman, *Izvoare*, p. 58-59.

²⁷⁶ C. Brăiloiu, ș.a., *op. cit.*, p. 182.

²⁷⁷ Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 136.

oștirea toată” (Cașin – Bacău)²⁷⁸. El este singurul care poate „citi” nivelul cel mai avansat al însemnelor, statutul divin al miresei fiind culmea spirituală a fecioarei nubile: „Atunci unii ziceau că-i urmă de căprioară/ Dar nunul cel mai mare/ (...)ș-a zis că-i urmă de zână/ Să fie împăratului cunună” (Borca – Neamț)²⁷⁹. Remarcăm o nouă confirmare a identității mitice fecioară–ciută și totodată natura superioară a fetei nubile. Dacă flăcăul este împărat și pornește la vânătoare cu un alai ce seamănă cu o „expediție domnească medievală” (Silvia Ciubotaru), naturii sale excepționale nu-i poate corespunde decât capacitatea ordonatoare. O altă expresie a înțelepciunii nașului ce veghează asupra noii uniuni este sugerată de sinonimia dintre „nunul cel mare”, care știe ce fată i se cuvine flăcăului–împărat, și „filosoful cel mare”: „Zise filosoful cel mare/ Că-i urmă de fiară/ Să fie cu al nostru împărat soțioară” (Moșești – Buzău)²⁸⁰. În colindele de tip 67, *Ciutalina...*, feciorul apare singur în căutarea miresei–căprioare, căci inițierea propriu-zisă trebuie să fie individuală și izolantă. Orațiile de nuntă formează o treaptă superioară acestui nivel, căci flăcăul și-a dovedit deja virtutea și mentorul său nu face decât să-i asiste finalizarea inițierii cu un gest magic, de transfer al cunoașterii. Decodarea „urnei de fiară” urmează și ea un traseu ascendent, evoluția semnului feminin supus încercării: de la fiara totem, la floarea simbol al statutului marital și la mireasă²⁸¹. Punctul final al ipostazei feminine se încadrează într-un uman recunoscut, cu drepturi sociale. Imaginea vegetală a fetei păstrează dominantă sacrului: „Unii ziceau că-i floare de rai/ s-o rupă al nostru dulce crai./ Alții că-i viță de vie/ Să-i fie craiului soție”²⁸². În așteptarea flăcăului, floarea fată se veștejește, imagine corespondentă metaforic dorului: „nu-nflorește/ Nici nu rodește./ Nici locul nu-i priește/ Și mai mult se ofilește” (Sibiu).²⁸³ Grădina devastată din colinde marca puterea distructivă a haosului capabil să oprească evoluția umană, căci rupându-i florile fetei, viitoarea ei căsătorie era compromisă. Neutralizând răul, fata poate înflori în așteptarea alaiului ce-o va peți.

Trimișii mirelui sunt și ei ființe alese: „ne-a trimes pe noi, șase militari,/ călari pe șase hărmăsari,/ cu coame boite,/ cu frânele zugrăvite,/ cu unghii costorite/ cu coadele împletite”²⁸⁴. Pe ei, la fel ca în mitul biblic, îi conduce steaua la casa miresei. Unirea celor doi se așază astfel sub protecția divinului, unele

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 236.

²⁷⁹ Elena Sevastos, *op. cit.*, p. 200.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 202.

²⁸¹ *Vezi infra* 3.5.

²⁸² Elena Sevastos, *op. cit.*, p. 190.

²⁸³ *Nunta la români*, p. 24.

²⁸⁴ Artur Gorovei, *Datinile noastre la nuntă*, București, Biblioteca „Minervei”, 1910, p.

actualizări dând chiar o formă religioasă orației, ca efect recent al creștinismului. Femininul vegetal este pețit prin metafora răsădirii benefice: „Căci am venit/ Cu târnăcoape de argint,/ Să scoatem florica/ Din pământ,/ S-o scoatem din rădăcină/ Și s-o sădim la împăratul/ În grădină,/ Ca acolo să rodească./ Să-nflorească./ Locul sa-i priiască./ Să nu se mai ofilească” (Cașin – Bacău)²⁸⁵. Târnăcoapele de argint sunt un alt indiciu al solarității masculine ce vine acum să „smulgă” fecioara din cadrul ei familial și să o ducă „peste mulți munți” într-un ciclu existențial nou. Flăcăul vânător nobil și fata ciută din colinde își trăiesc pasul următor inițierii în orațiile de nuntă, unde gestul lor cosmocrator, unirea ceremonială, se împlinește. Cele două forme de expresie poetică populară nu pot fi înțelese una în absența celeilalte, iar funcția șablon cu care se încheie basmele, nunta împărătească, întărește semnificația hierogamiei. Colinda dezvăluie o inițiere în sacru, personalizată, în timp ce orațiile se reîntorc în spațiul profan, printr-o reluare a gestului mitic creator în profan, cunoscut doar prin cei inițiați: fecioara și tânărul.

²⁸⁵ Silvia Ciubotaru, *op. cit.*, p. 237.

Coordonate stilistice

De-a lungul lucrării, funcția poetică a limbajului popular a fost reliefată printr-un raport continuu cu semnificațiile inițiatice. La nivel stilistic, sintagmele care se reiau neschimbate în cadrul aceleiași specii (formulele de incipit și de sfârșit pentru basm, apelativele pentru tinerii colindați) sau trec în alte tipuri de creație literară, fără modificări de formă, constituie niște mărci ale identității artistice. Structuri de tipul *Cu roua în picioare./ Cu ceața-n spinare*, regăsită în balade și cântecele ritual-ceremoniale, sau *Unde câinii nu latră/ Cocoșii nu cântă*, ce apare în descânțece, balade fantastice și basme, au, pe lângă valoarea poetică de instaurare a lumii mitice, funcția de marcă stilistică a textului popular, ce actualizează imaginarul arhaic.

Nivelul fonetic al analizei stilistice a devenit cel mai evident în timpul exercițiului asupra colindei din antologia lui Petru Caraman, când s-a demonstrat legătura directă a imaginii fonice cu semnificația amplă a textului. Intensitatea vocalelor deschide în plan sonor perioade ce respectă gradarea afectivă a evenimentelor și dinamismul transmis, în plan direct, de semnificații lingvistice. „În structura internă a narațiunii populare, dimensiunea fonetică este relevantă, nu atât în sine, din perspectiva unităților constitutive și a figurilor fonetice, cât mai mult prin complementaritatea în care intră cu categorii prozodice: ritm și rimă interioară”¹. Muzicalitatea crescută a realizărilor artistice înlesnește intrarea în lumea arhetipală, dar poartă și amprenta individualității naratoriale, ce utilizează mijloace variate pentru a insinua și influența trăirile și participarea ascultătorului. Superlativul absolut construit prin repetarea adjectivului în „o pădure

¹ Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 145.

mare cu copaci grooși-groși”² hiperbolizează dimensiunile arborilor prin prelungirea vocalei din primul determinant. Reluarea adjectivului augmentat de pronunția accentuată devine copleșitoare la nivel perceptiv și deschide în fața ochilor un spațiu aflat dincolo de limitele umanului. Naratorul se implică afectiv în mesaj și face din dimensiunea fonetică un etalon pentru unitățile de măsură necesare. În contingent, durata vocalelor și cuvântul însuși sunt suficiente pentru o funcție referențială a limbajului, pentru a denomina realitatea înconjurătoare, însă planul mitic necesită o extensie a capacităților de percepere și reflectare, ambele trecând prin fiorul născut de irumperea sacrului.

Ritmul și rima interioară din sintagma repetitivă (deci, o altă marcă stilistică) *codri-s mari și codri-s rari*, prezentă în numeroase variante ale colindelor de fecior, sunt realizate la nivel fonetic prin două tipuri de repetiții: a substantivului ce denumește un *topos* mitic și a grupului de sunete *ari*, aflat în perfect acord cu sonoritatea *codrului*. Deschiderea amplă a vocalei *a* este redusă dramatic la vocala cea mai închisă a alfabetului, *i*, întocmai cum intrarea în spațiul silvestru misterios îngustează percepția la minimum și dă intrusului sentimentul de vulnerabilitate în fața misterului cu implicații dendrolatrice. Alternanța *m/r* interiorizează sunetul ca pronunție, din spațiul exterior aparatului vocal în centru, ca echivalent al pătrunderii în inima pădurii. Sonoritatea închisă a lexemului *codru* se regăsește, așadar, în cea a determinantilor, structura stilistică rezultată devenind o adevărată formulă pentru intrarea în sacral vegetațional.

Aspectul fonetic similar al numelelor celor doi frați cu același traseu în plan mitic are implicații asupra tipologiei umane comune. Cele două individualități sunt de fapt variante foarte apropiate ale aceleiași personalități eroice, fapt relevant și de deosebirile minimale ale sonorității onomastice: *Afin – Dafin, Măr – Păr*. Când sunetele înregistrează o variație mai mare, aceasta este estompată prin apartenența la aceeași clasă de plante: *Busuioc – Siminoc*. Nivelul fonetic al limbii literare populare aprofundează planul semantic și simbolic al textului într-o manieră slab perceptibilă de către conștiința ascultătorului, dar eficientă la nivel psihologic.

Numele eroilor au importanță și în **planul lexical** al analizei stilistice, prin structurile dezvoltate pe care le compun, cu o susținere morfologică a sintagmelor devenite apelative. Denumirea calului *Galben (de) Soare* se întâlnește atât în colinde, cât și în basme, și face din pielea șargă a bidiviului o însușire solară directă. Numele fecioarei de pe celălalt tărâm dezvoltă adeseori rimă interioară și ritm, specifice organizării prozodice: *Ileana Simziana, costiță de aur, câmpu înverzește, florile-înfloresce*. Lunga denuminație amintește aici de abilitatea feciorului din colinde de a regenera câmpia și codrul spre beneficiul comunității tradiționale. Amândoi fac parte din clasa personajelor cu puteri vegetaționale și

² D. Stăncescu, *Sur-Vultur*, p. 35.

au un rol esențial în ritualul inițiativ. Substantivele articulate nehotărât, de tipul *un împărat*, au o funcție simbolică în dimensiunea semantică a basmului, ducând personajul în sfera definirii generale, nu prin individualitatea umane, ci prin ipostaza socială. În contingent, actanții se înscriu în multitudinea de clase umane (împărați, feciori, fete, neveste), în timp ce pătrunderea sau apartenența la sacru aduce o titlatură singularizantă.

Formarea cuvintelor prin derivare dezvăluie o creativitate cu rezultate directe în plan poetic. Prefixarea augmentativă, foarte frecventă în descântece, face din *po-* un echivalent popular al obișnuitului *răs-*: „Un om negru./ Ponegru./ Cu topor negru./ Ponegru./ Boi negri./ Ponegri./ S-o dus în pădurea neagră./ Poneagri”³. Prefixul negativ are o egală valoare magică, în aceeași specie literară: „Spri sfântu soari răsari./ Pi potecă nicalcată./ Pi roua niscuturată”⁴. „Cu roua nescuturată./ Cu ceața neridicată”⁵. Definirea apofantică a lumii instaurate prin funcția poetică absolutizată a limbajului deschide o antiteză față de planul uman, în care repetabilitatea gesturilor devine o mecanică rutinantă, și nu o reluare a faptelor zeilor. Orice drum urmat în contingent este deja bătătorit, ceea ce implică apartenența drumetului la colectivitate, spre deosebire de călătorul în mit, prin care fiecare potecă este smulșă din sacru și dăruită profanului.

Procedeele derivării cuvintelor prin sufixare conține o altă opoziție, de data aceasta între dimensiunea negativă (malefică, distructivă) a lumii poetice și cea pozitivă (estetică, eroică), la care naratorul popular aderă. Sufixe augmentative definesc planul sacral stâng: *leoi, sâncoi, strânsoi, fricoi, spăimoi, jidăvoaică*, în timp ce sufixele diminutive arată o implicare afectivă față de lumea familiară (*sățișoare*), erou (*fiușori, voinicele*) și toate caracteristicile lui (*fețișoară, mustăcioară*), calul acestuia și harnașamentul (*călușel, frâușor*), ajutoarele năzdrăvane (vulturii au *gușicioară, unghișoară*), animalul sacrificat (*bourel*) ori ipostaza arborelui lumii (*merișor*). Dacă sufixele augmentative au și rolul de a supradimensiona puterile și apariția malefică, în plus față de a ilustra relația de dușmănie, inclusiv cu cel care povestește, sufixele diminutive nu micșorează deloc atributele zugrăvite, ci le dau o încărcătură afectivă și îl implică prin aceasta pe ascultător de partea binelui.

Sufixe ce formează adverbe sunt, de asemenea, numeroase în texte, acumularea lor în unele fragmente conturând un portret expresiv armăsarului mitic: „Începu Negru d-a fugea./ Dar nu fuge cum să fuge./ Ci mi-și fuge ogărește/ Și s-aruncă tot lupește/ Și-mi cotește iepurește./ Să nu-i mai tragă nădejde”⁶. Capacitățile calului de deplasare cumulează puterile speciilor

³ Silvia Ciubotaru, *Folclorul*, p. 293.

⁴ *Ibidem*, p. 367.

⁵ Ion Nijloveanu, *Folclor*, p. 14.

⁶ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 327-328.

recunoscute pentru rapiditate, sufixul adverbial fiind aici foarte eficient în a sugera abilități conștănțiale naturii cabaline, și nu doar simpla lor asemănare.

Nivelul morfologic dezvăluie cele mai ample semnificații textuale, în special prin clasa gramaticală a verbului. Pronumele reflexiv din forma „El nu s-a-nțales”⁷ are mai puțin o funcție morfologică de a marca diateza verbului, aflată în distonanță logică cu subiectul, și mai mult rolul de a da o trăsătură modală comunicării, printr-o componentă afectivă a narării. „Agentul-subiect gramatical” participă mai intens la acțiunea verbului – predicat⁸, subliniindu-se astfel gradul redus de cunoaștere inițială a neofitului, care nu poate urma sfaturile calului maestru. Canalele de comunicare dintre cei doi sunt blocate parțial, abia la finele procesului ontologic ei vor acționa unitar și relația strânsă dintre ei îi va arăta ca o singură entitate. O altă formă pronominală neobișnuită dezvoltă și un complement intern, interacționând cu nivelul sintactic: „Ca să mă trezesc-u/ Să mă străjuiesc-u/ Straja din trei păți?”⁹. *A se străjui* implică o stare de veghe acută, ce conștientizează pericolul asupra entității proprii. Reluarea ideii prin complementul intern accentuează obsesiv nevoia de ocrotire, dublată de tragismul eșuării.

Stilistica verbului are funcția unei chei de boltă în decodarea textelor, prin puterea acestei clase gramaticale de a instaura lumi și perioade. Jocul permanent dintre timpurile duratei și devenirii (cum sunt perfectul compus și perfectul simplu) și timpurile dimensiunii mitice (deschise de prezentul și imperfectul indicativ) separă planurile discursului liric. Avem pe de o parte existențele limitate de legile profanului, pe de altă parte, protagoniștii care au pătruns în timpul eroilor. Între aceste două niveluri se află instanța narativă, fie că este colindătorul, menestrelul sau povestitorul. Poziția lui are privilegiul panoramei totale asupra lumii, el pătrunde atât în contingent, cât și în sacru, odată cu neofitul, pentru a transmite receptorilor energia numinoasă. În profan găsim personaje precum frații mai mari ai voinicului, împăratul emitent al probelor, boierii și comunitatea satească din colindele de fecior. Acțiunile lor nu depășesc granițele spațiului social ordonat: „Împăratu s-o gătat./ În haine albe s-o-mbrăcat./ La voinic și-o d-alergat”¹⁰, „S-o dus până la pădure. Acolo și-o făcut foc s-o fript slănină și-o vinit o vulpe. Și-o tât fugit acolo pânre ei. Ei o tras după vulpe. Vulpea n-o putut s-o puște. S-o dus vulpea”¹¹. Acțiunile apar cu o durată fulgurantă și trecerea lor instantanee nu poate afecta în nici un fel timpul sacru. Orice efort al acestor personaje este zadarnic, pentru că gesturile nu depășesc limita temporalității

⁷ I. Opreșan, *Basme*, vol. I, p. 187.

⁸ Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 91.

⁹ Lucia Cireș, *Colinde*, p. 60.

¹⁰ Ion Bârlea, *Literatură*, p. 167.

¹¹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 190.

umane definite de perfectul compus. Hierofaniile se mișcă într-un timp etern, a cărui desfășurare este paralelă existenței umane ce nu poate intra în relație cu mitul decât prin mijlocire rituală. Atunci când apare și în acțiunile neofitilor, perfectul compus creează reprezentarea cinematografică a pregătirilor rituale, care au loc în profan. În aceste fragmente densitatea verbelor este maximă. Dinamismul imaginii devine fundamental pentru portretul protagonistului, care are ca sarcină principală să imite și să reitereze faptele strămoșilor întemeietori. Descrierea, ca procedeu artistic ce dă penelul substantivelor și adjectivelor în crearea unei imagini statice, apare preponderent în prezentarea naturii alese a tinerilor. Pasajele acestea sunt însă reduse și se întâlnesc cu predilecție în baladele fantastice, mai rar în colinde.

Atunci când alternează cu alte timpuri verbale, perfectul compus constituie planul secund al tabloului temporal, cu care intră în raport dimensiunea arhetipală. În colinda voinicului înghițit de șarpe, intrarea în mit este marcată de prezentul indicativ, care se opune faptului consumat și sortit: „Jumătate l-o mâncat./ Jumătate nu-l mai poate”¹². Numai până la mijloc trebuie să-l înghită șarpele pe flăcău și împlinirea ritualului deschide temporalitatea eternă a ființei totemice, jumătate om, jumătate șarpe. *A putea* are aici atât sensul capacității fizice, cât și semnificația modalizată a permisiunii refuzate. Opoziția cu imperfectul, timp durativ al esenței, revelează voința care face să se întâmple lucrurile: „Și împăratu’ acesta n-avea copii. Împărâteasa a dat cu mătura prin casă. Un bob dă piper sărea mereu în mătura ei. Ea l-a luat și l-a pus pă geam. (...) Când a rămas împărâteasa boțoasă, a ținut copilu’ nouă ani dă zile în ea. S-a încins cu nouă cercuri peste burtă și nu mai putea să mai nască”¹³. Acțiunile împărătesei stau sub semnul prozaicului și nesemnificativului, în timp ce bobul de piper se află într-un timp continuu. El hotărăște când poate fi născut pruncul mirific și prin aceasta gravida este absorbită în mit.

Alăturarea cu perfectul simplu conturează un basorelief temporal, printr-o sugestie a anteriorității față de un eveniment important la nivel ritual: „Ș-am vânat țara de sus./ Despre apus./ Până căii au stătut/ Și potcoavele-au căzut./ Atunci ne lăsarăm mai jos./ Pe un plai frumos/ Și-ncepurăm/ De vânarăm/ Munți cu brazî și fagii./ Dealurile cu podgoriile./ Luncile cu florile/ Și satele cu fetele./ Dar când dădu/ Soarele-ndeseari./ Ieșirăm la drumu cel mare/ Și detem peste o urmă de fiară”¹⁴. Punctul de cotitură este marcat de căderea potcoavelor cailor, ca semnal al pătrunderii într-un spațiu sacru, în care acțiunile nu se înfăptuiesc sub puterea hazardului, ci ca urmare a unui scenariu ce trebuie îndeplinit punct cu punct. Același scenariu inițiat este urmat în balada celor trei fete plecate la

¹² Pamfil Bilțiu, Gheorghe Gh. Pop, *Sculțați*, p. 297.

¹³ I. Opreașan, *op. cit.*, vol. I, p. 111.

¹⁴ Silvia Ciubotaru, *Nunta*, p. 233.

cules de flori, în cazul mezinei succesul mutației ontologice fiind marcat de imperfect: „Fata cea mai mică/ Rătăci p-o luncă./ Dar ea n-auzea/ Nici câinii lătrând./ Nici cocoși cântând”¹⁵. Perceperea interioară descrisă prin imperfect dezvăluie coborârea în sine și ieșirea din universul ordonat ale cărui borne au fost depășite, prin dispariția oricărei forme a animării. O dinamică mai elaborată a acțiunilor reiese din alăturarea perfectului simplu cu imperfectul și perfectul compus: „Vânturi mari suflară./ Poamele picăra./ Noi le culegeam./ Întrebări aveam:/ – Cine vi le-o dat?/ – Noi le-am căpătat/ De la sfântu soare./ Cu mare rugare”¹⁶. Ies în relief aici cele două verbe la imperfect, pentru că acestea sunt faptele cu implicații în regenerarea universului ordonat: rodul cules din *axis mundi* și întrebarea ce conduce la revelarea misterului despre creația reiterată. Față de recoltarea fructelor și primirea întrebării fundamentale, acțiunile înregistrate de perfectul compus au aceeași valoare de rezultat al unor indicații „scenice” din partea instanței inițiatice, iar perfectul compus certifică desăvârșirea procesului ritual, prin prezentarea lui ca un fapt încheiat.

În planul mitic, prezentul marchează intrarea sub semnul sacralității, a cărei dimensiune se revarsă peste existențele actuale. În comparație cu prezentul indicativ, imperfectul implică o coborîre în timp, actele eroice ale strămoșilor sunt reluate de neofitul întors pe axa temporală. Cele două mișcări ale energilor, dinspre sacru și dinspre profan, dezvăluie raportul de lumi comunicante, stabilit de limbajul poetic într-un timp magic aferent. O valoare diferită de imperfect durativ au verbele în fragmentul următor: „Un buzdugan ș-alegea./ D-o mie cincizeci de-oca./ Toarta patruzeci venea.../În mână că mi-l lua./ De genunchi mi-l trântea./ De rugină-l scutura./ Ca laptele îl făcea./ Ca soarele strălucea./ La brâu că mi-l așeza”¹⁷. Acțiunile scurte și rapide nu intră aici sub puterea mistuitoare a duratei pentru a fi redată prin perfect compus, ci au repercusiuni la nivel sacru și sunt ilustrate contrapunctic, ca niște *flash-uri* ale evoluției eroice. Imperfectul mai are și funcția de a crea o acțiune repetitivă, aproape săcăitoare, constanța cu care aceasta se reia arătând, de fapt, nevoia imperioasă de a provoca un anumit gest: „Și mergând la-vânătoari el, ieșa un șarpi mari-nainti. Când să ducea la-vânătoari, ieșa șarpili acela-nainti”¹⁸. O frecvență importantă are și conjunctivul prezent, ca timp cu puterea de a modifica viitorul, și de aceea el este propriu unor instanțe inițiate, cum sunt colindătorii sau descântătoarele. Aceștia au cunoașterea necesară pentru a asista și ghida traseul inițiat al tinerilor. Modul condițional-optativ primește valoare imperativă în imprecapiile mamei care își menește fiul să treacă prin moartea simbolică a înghițirii inițiatice.

¹⁵ Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁶ *Colindatul*, p. 54.

¹⁷ Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 391-392.

¹⁸ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 174.

Șarpele se adresează în același registru „Sparge-m' țasta capului”¹⁹, așa cum o face și bourul cu leagăn între coarne, semn că întrupările zoomorfe își cunosc rolul de animal donator și, pentru a fi împlinit, ele se substituie maestrului inițiator.

Adverbul *tare* constituie o altă marcă stilistică a planului morfologic. El formează frecvent în texte un superlativ al intensității cu care acțiunile se derulează. Sinonimă cu el este expresia *ce mai*, proprie unei percepții subiectivizate, ce se dorește a fi indusă ascultătorului: „ce mai, să-l spânzure”²⁰. Excluderea unei alte posibilități augmentează desfășurarea epică și creează receptorului sentimentul copleșitor al iminenței nedorite. Un adverb modalizator recurent este *cam*: „Cam pe după codru verde”²¹, „Pe cel drum cam părăsit”²², „El cam în jos apuca./ Cam în jos, cam de la vale,/ Cam despre soare răsare”²³. Adverbul pare a fi specializat pentru descrierea spațiului inițiat de sentimentul rătăcirii și nefamiliarului, ceea ce înseamnă că vocea narativă împrumută reflectarea neofitului pentru a o transmite mai departe celor ce asistă la desfășurarea artistică.

Interjecții precum *vai*, *zău*, *mări* influențează perceperea hiperbolizată a evenimentelor, prin stabilirea instanței narative ca etalon al gradului de gravitate a lucrurilor. Aura de omniscient a povestitorului face să se supradimensioneze uimirea și mirarea provocată de situațiile ficționale. Experiența substanțială a eului epic pentru lumea mitică marchează unicitatea faptelor: „Ce n-am văzut de când sînt!”²⁴. Interjecția prezentativă *ia!ă* orientează și acutizează atenția pentru a vizualiza mai intens mișcările din scena artistică. Onomatopeea copiativă cu rol predicativ adaugă o percepție auditivă și transportă cu totul ascultătorul în mijlocul evenimentelor: „Aud'e numai ușile că jip-zup!”²⁵.

Nivelul sintactic al textului abundă de repetiții, ce afectează atât numirea prin substantiv a lumii, cât și descrierea ei prin adjective și animarea prin reluarea verbelor. Repetarea imediată a substantivului în versul „Pusei mâna, mâna-n zare”²⁶ așază în centrul acestui stop-cadru efortul de a distinge imaginea apărută în pofida luminozității orbitoare. Aceași putere strălucitoare este realizată prin reluarea atributului cromatic al calului: „Pe un călușel gălbior./ Da' nu-i gălbior de fel/ Și-i gălbior de flori”²⁷. Intensitatea culorii (cu variante textuale *gălbui*, *galben*) crește cu fiecare nouă menționare și are un efect asupra

¹⁹ Ion Nijloveanu, *op. cit.*, p. 60-61.

²⁰ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. II, p. 67.

²¹ Traian Herseni, *Colinde*, p. 292.

²² Al. I. Amzulescu, *Balade* I, p. 324-325.

²³ Nicolae Păsculescu, *Literatură*, p. 171.

²⁴ Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 325.

²⁵ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 514.

²⁶ Lucia Cireș, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ Nic. Densușianu, *Vechi cântece*, p. 13.

aspectului prozodic, odată cu marcarea ritmică a versurilor. Reluarea atributelor sugerează alteori o cerință anterioară ce a fost îndeplinită: „De frumoasă – e frumoasă,/ De-mbrăcată – e-mbrăcată”²⁸. Apartenența imanentă la cosmos este revelată de reluarea participiului cu valoare de adjectiv: „Scriș îmi este, scriș,/ Soarele și luna”²⁹. În mentalitatea populară, *a scrie*, cu sensul și de *a picta*, are puterea unei legi nestrămutate ce afectează toate etapele vieții omenești. Reluarea verbului de percepție la perfect compus induce o condiție astrală definitivă în descântec: „Pe mine ce-am văzut?/ Pe poale am văzut stelele./ Pe piept am văzut luna./ Pe față am văzut soarele”³⁰. Hipertrofierea percepției vizuale este necesară pentru a crede cu tărie în efectul magic al ritualului, căci a vedea înseamnă a fi convins de existența acelui lucru. Perfectul compus din următoarea repetiție circumscrie personajul întors din sacru unei inițiative întreprinzătoare, specifice cotidianului: „Ș-o luat ș-o plecat la căsuța lui, d’i und’i-o fost iel născut. Și ș-o luat ș-o făcut o curt’i”³¹. Paroxismul reflexiei devine posibil prin repetarea masivă a verbului cognitiv: „Puse coatele pe masă,/ Să gândi-n sus,/ Să gândi-n jos,/ Să gândi la deal,/ Să gândi la deal,/ Să gândi la vale,/ Gândi la negrul din grajd”³². Repetiția aprofundează reflexivitatea specifică verbului pronominal printr-o exhaustivitate spațială. Coordonatele bidimensionale accentuează căutarea interioară și sugerează importanța vitală a hotărârii. Adverbul are impact asupra aspectului durativ al acțiunii, dovadă că apare alături de imperfect. Repetarea adverbului (transcris aici în mod eronat) face și mai sensibilă reluarea evenimentului sacru și supradimensionează la nivel afectiv reflectarea: „’Ntr-una că creștea,/ ’Ntr-una că-nflorea,/ ’Ntr-una că-mi lega/ Și meră făcea”³³.

Modelele sintactice construite prin repetarea în raport copulativ a predicatelor este proprie indicațiilor stricte: „Cini s-a afla ș-a prind’i peșt’ili ista, și i-a lua tăt’i ciolănelili d’in capu lui și li-a usca, și li-a fărma, cini nu faci copii, va be oliacî d’i cafe, și va faci copii”³⁴, „Cin’e va prind’i peștele čela și vi l-a scoat’e-afară și l-a spint’eca în două și va lua ficatu d’im peșt’e – zăče – va frige-o bucățacă pi foc și va da la-nnălțea-mpărăt’easa, și va pleca înălt’easa-mpărăt’easa grosă, și va face um fičior care va spuni «Vit’eazu d’e apă»”³⁵. Înșiruirea acțiunilor trebuie respectată întocmai pentru eficiență magică, iar aceasta face din repetiția

²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²⁹ G. Dem Teodorescu, *Poezii*, p. 58.

³⁰ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 114.

³¹ Ovidiu Bârlea, *Antologie*, p. 543.

³² Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 171.

³³ Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 439.

³⁴ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 260-261.

³⁵ *Ibidem*, p. 381.

copulativă o poruncă fermă. Fiecare acțiune este la fel de semnificativă ca cealaltă și nu poate fi eludată din desfășurarea rituală a practicii de zămislire năzdrăvană.

Sacadarea repetiției în doi timpi construiește un tablou ritmic în proză: „A ajuns pân' pădurili dă aramă. A luat și el cracă dăn pădurea de aramă. A ajuns în pădurea dă argint. A luat și el cracă dăn pădurea dă argint. A ajuns în pădurili dă aur. A luat și el cracă, semn, ș-a băgat-o-n buzunar. A ajuns pă locuri năstămite, pă gârle năstămite. A luat și el piatră năstămită”³⁶. Nici un alt gest nu trebuie consemnat pe acest itinerar halucinant spre tărâmul soarelui, succedarea acelor-rași verbe lasă impresia unor acțiuni fulgerătoare, cadru după cadru se schimbă cinematografic pentru a împlini același gest hotărâtor la nivel inițiativ. Sosirea în cercurile concentrice ale sacrului și luarea spațiului în posesie sunt faptele menite la nivel ritual și feciorul le urmează în pasul amețitor al ființelor supranaturale. Structura stilistică „Depart, vere, departe,/ Niji departi, nici aproape/ Tocmai calea jumătate...”³⁷, foarte frecventă în balade, constituie o localizare a spațiului sacru prin supradimensionarea distanței care nu trebuie măsurată cu mijloace specifice profanului (nici departe, nici aproape). Calea jumătate are un punct de referință ambiguu în absența destinației precise, iar aceasta sintagmă are funcția poetică de a dezmargini percepția și de a îndepărta de contingent scena evenimentelor ulterioare. Ca și adresarea directă *boierii dumneavoastră*, întâlnită în basme, apelativul *vere* creează o alianță cu receptorul, căruia i se câștigă încrederea pentru tot ceea ce va urma.

Repetiția în doi timpi vizează, în colinde, cele două instanțe ale ritualului: autorul și beneficiarii lui: „Calul *calcă*-n văi adânci,/ (...) Boieri caii-ș *adăpase*;/ Calul *calcă*-n piatră seacă/ (...) Boieri caii ș-*adăpară*”³⁸. Precizarea constantă a celor două tipuri de actanți este fundamentală pentru conștientizarea ritualului de regenerare a forțelor telurice și împărțirea comunității din ele. O altă structură sintactică repetitivă rezultă din interogațiile cu rol de ascuțire a atenției: „Da'ș din carnea ta ș'or faci?/ Or fașe-o iururi lu' Ajun-u,/ Masî mari lu' Crășun-u./ Da' din cornu' tău ș'om fașe?/ 'Om fașe uși la curți domniești-u./ Curți domniești, împărătești-u./ Da' din chielea ta ș'om fașe?/ 'Om fașe curăli la șăli”³⁹. Simpla comunicare a gesturilor nu are același impact, adresarea unei întrebări orientează conștiința ascultătorului spre importanța acțiunilor și finalitatea lor. Întrebarea disimulează un narator *par derrière*, așa cum se întâmplă în fragmentul următor: „Nu-ș' ce răsărea,/ Nu știu, păr or măr?”⁴⁰, numai pentru a momi și mai mult ascultătorul în interiorul lumii poetice. Stărnirea curiozității, suspansul instaurat

³⁶ I. Oprișan, *op. cit.*, vol. I, p. 40.

³⁷ Al. I. Amzulescu, *Cântece*, p. 38.

³⁸ Adriana Rujan, Costin Alexandrescu, *Colinde*, p. 116.

³⁹ *Colinde din Transnistria*, p. 83.

⁴⁰ Al. I. Amzulescu, *Balade I*, p. 439.

de un narator care scapă firele epice numai pentru a le reliefa mai bine sunt toate tehnici stăpânite cu virtuozitate de povestitorii populari. Similară este și tehnica de a compara lumea eroilor cu date familiare din contingent: „Și era numa munț' di piatră și nisip și călduri mari di 50 di gradi... poate mai cald ca la noi”⁴¹, „No, împaratu, cum o-mbucat prima dată, așa ca dumneavoastră, n-aveț' timp, numa' timp, odat-o-ntinerit cu douăzeci di ai”⁴². Comparația apropie „lumea desfășurării evenimentelor, mai ales din perspectiva spațiului și/ sau a timpului”⁴³, atunci când naratorul simte că dimensiunea ficțională forțează prea mult capacitatea imaginativă. Sentimentul firescului nu părăsește niciodată narațiunea, indiferent de hierofaniile și minunile la care devenim martori. Mentalul tradițional românesc face omul să se simtă acasă în toate dimensiunile ontologice, pentru că ele seamănă întotdeauna cu ceva deja cunoscut. Nimic nu se înstrăinează de imaginarul moștenit și astfel cele mai terifiante apariții sunt neutralizate adeseori într-o cheie umoristică.

O gradație a dramatismului este marcată prin reluarea sintagmei despre iminența morții lui Mistricean: „Sui soarele la prânz,/ Trăgea moarte cu mult plâns/ Veni soarele la ameazi,/ Trăgea moarte cu necaz./ Iar când fu pe la chindie,/ Trăgea moarte cu mânie./ Soarele mi-a scăpat,/ Mistricean a răposat”⁴⁴. Ritmicitatea cu care ea apare crește tragismul pe două coordonate: afectul uman și evoluția astrală. Curba emoțională conștientizează în mod subiectiv sfârșitul, în timp ce structura repetitivă cu aspect durativ sună ca o sentință rece a destinului, neschimbat precum drumul soarelui pe boltă. În comparație cu mai cunoscuta expresie *trage să moară*, în care modul conjunctiv al celui de-al doilea verb lasă o slabă posibilitate muribundului să-și revină, construcția *trăgea moarte* are un grad de certitudine major. Substantivul precizează cu exactitate procesul ireversibil al agoniei, spre deosebire de conjunctivul încărcat cu virtualități situaționale.

„În interiorul narațiunii repetarea la diferite intervale a acelorași fraze construiește stilistic «schema» de desfășurare a conflictului între personajele – funcții, expresie a opoziției *bine-rău*”⁴⁵. Deși aparțin genului liric, colindele de fecior se structurează pe tiparul ritmic al „refrenului”: „Se luară, se luptară,/ Zi de vară până-n seară./ (...)Se luară a doua oară,/ Zi de vară până-n seară”⁴⁶. Efortul cu care se măsoară forțele egale dintre neofit și fiara haosului necesită o transpunere poetică adecvată: perfectul simplu transmite o încordare prelungită,

⁴¹ I. Opreșan, *op. cit.*, vol. I, p. 93.

⁴² *Ibidem*, vol. V, p. 226.

⁴³ Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁴ Nicolae Păsculescu, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁵ Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁶ *La luncile soarelui*, p. 71.

superioară redării prin perfect compus. Accentul pe vocala *a* mărește durata confruntării tergiversate de echivalența energiilor, răsfrântă unitar asupra adversarilor, după cum sugerează forma reflexivă a verbului. Determinarea temporală a acțiunii războinice dă o coordonată precisă percepției dilatate a momentului. Reluarea versului *Zi de vară până-n seară* desfășoară în fața ochilor receptorilor o succesiune hiperbolică de perioade combative.

Un alt tip de evoluție repetitivă apare în colinda *Voinic căutat prin munți* IV, (117): „Părinți de veste-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l părinți în vârf de munți./ 'N vârf de munți, în văi adânci,/ 'N văi adânci, izvoare reci./ Mi-l căta și mi-l lăsa./ Frați de veste că-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l frați în lunci și brazi,/ Mi-l căta și nu-l găsea;/ Mi-l ofta și mi-l lăsa./ Surori de veste-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l surori în lunci de flori./ Mi-l căta și nu-l găsea./ Mi-l ofta și mi-l lăsa./ Mătuși de veste-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l mătuși prin brânduși./ Mi-l căta și nu-l găsea./ Mi-l ofta și mi-l lăsa./ Veri de veste-mi prindea/ Și după el că-mi pleca:/ Cată-l veri în lunci de meri./ Mi-l căta și nu-l găsea”⁴⁷. Fragmentul reia de cinci ori aceeași schemă a reacției în fața dispariției inițiatică a feciorului: conștientizarea, plecarea și căutarea, eșuarea, regretul și abandonul. Aspectul aglutinant al repetiției este sporit de cele cinci tipuri de rude pornite în recuperarea voinicului, ca imagine exhaustivă a grupului familial din care a fost smuls. Structura reiterată obsesiv realizează în plan stilistic imaginea hipertrofiată a dispariției neofitului din durata istorică. Un număr limitat de reacții sunt proprii umanului circumscris planului mărginit și doar neofitul poate transgresa spațiul profan, dovadă că fecioara va fi cea care îl va găsi în vârf de munte, deci într-un *topos* inițiatic.

Succesiunea amețitoare a evenimentelor din basme solicită, la răstimpuri, perioade de respirație pentru o mai bună conștientizare a evenimentelor. Astfel, propozițiile principale sunt reluate sub forma unei subordonate introduse de *când*, *unde* sau *dacă*. Intrarea mai adâncă în lumea ficțională se face printr-o întârziere regizată pe un anumit cadru narativ, subliniat și dilatat pentru o mai bună asimilare a datelor mitice. Principala transformată în subordonată condițională accentuează succesiunea cauzală, ce are ca finalitate zămisirea pruncului năzdrăvan: „Îl bagă în gură, dâ n gură n-a ieși. Dacă-l bagă-n gură, lu-ng'îteșt'e, îl scapă și mere pă gârtu”⁴⁸. Ea vine să contrazică logica profană autoliniștitoare a bătrânei, care crede că a găsit soluția pentru evenimentul neobișnuit. În același timp, este evidențiată îngurgitarea, ca modalitate magică de luare în posesie a ființei, în imaginarul arhaic. Trenarea pe momentul cotidian semnalează în fapt deschiderea unei perioade sacre prin apariția bobului de piper cu voință proprie. Topica inversată a determinațiilor substantivali orientează

⁴⁷ Ioan Brezeanu, *op. cit.*, p. 363-364.

⁴⁸ Ovidiu Bârlea, *Colinde*, p. 467.

atenția receptorului spre intensitatea unor fenomene naturale: „Grele ploi că au ploiatu,/ (...) Roșu soare a răsăritu”⁴⁹. Se creează astfel o opoziție între umiditatea întunecată a diluviului și apariția cosmocratoare a soarelui incandescent, al cărui răsărit constituie și debutul procesului inițiativ. Nu orice aversă a umplut luncile de apele germinative și nu doar un răsărit din seria mișcării de rotație a pământului luminează tabloul poetic. Anterioritatea adjectivelor are ca emițător instanța cunoscătoare a evenimentelor sacre, care își realizează menirea de a transmite informația sacră prin semnale lingvistice. Mutarea accentului frazei pe gradul de tensiune descriptivă este un indicator pentru însemnătatea mesajului poetic.

Adjectivele apreciative apar în structura frazei într-o relație sintactică de incidență ce vorbește despre același discernământ naratorial cu rol de ghidare a ascultătorului: „Creșt’e-o flore d’in mormântu fêt’ii, mândră flore, da n-o șt’iut-o n’ime că ce fel d’e flore-i”⁵⁰. Antepunerea calificativului și intruziunea judecății în firul narativ așază instanța epică pe o poziție privilegiată în reflectarea evenimentului care rămâne neînțeles în planul uman. Oprirea acțiunilor din scena basmului pentru această considerație constituie o strategie ce educă receptorul să recunoască semnele lumii sacre.

Coordonatele stilistice analizate au fost întâlnite în creațiile ce conțin tipare inițiatice, dar ele aparțin, desigur, întregii literaturi populare românești. Evidențierea lor în contextul ritualului studiat a demonstrat puternica relație de interdependență dintre semnificație și realizarea ei lingvistică, natura organică a imaginarului arhaic și a modalităților de expresie. Totul unitar rezultat la nivel literar, lingvistic, geografic și temporal (dacă ne gândim la distanțele dintre momentele în care au fost culese textele) arată indubitabil că inițierea tinerilor înainte de căsătorie constituie un arhetip viu și bine definit în cultura tradițională autohtonă, în ciuda dispariției de mai bine de un mileniu a ritualurilor propriu-zise din spațiul european.

⁴⁹ *La luncile soarelui*, p. 167.

⁵⁰ Ovidiu Bârlea, *op. cit.*, p. 596.

În loc de încheiere

Operele folclorice analizate conțin numeroase elemente prezente în mitologia universală, datorită capacității cuvântului artistic de a memora fapte de cultură străveche. Practici primitive atestate de etnografi de la începutul secolului al XX-lea s-au refugiat în forma poetică, ca dovadă a existenței lor în spațiul european acum mai bine de o mie de ani. Stilizarea artistică și recurența pe care o au motivele inițiatice, în spații românești aflate la distanțe considerabile, constituie proba de netăgăduit a unității spirituale definitorii pentru populația autohtonă, a cărei vechime istorică este demonstrată și prin aceste „relicve” ascunse în literatura folclorică.

Etapela procesului inițiat identificat în textele populare amintesc în mod frapant de rituri investigate la populațiile aborigene ale lumii. Pe acest fond al universalității se conturează semnificații dezvoltate în acord cu simțirea românească, simbolurile se aprofundează și dau naștere unui imaginar specific. Integrarea în mitologia universală începe încă din faza preliminară a ritului de trecere, început, după cum atestă majoritatea antropologilor, în jurul vârstei de 12 ani. Textele folclorice sunt în acord cu această etate, cele mai multe precizări menționând 12 ani, poate deloc întâmplător, dacă ne gândim la desăvârșirea implicată de acest număr care definește o etapă formatoare. Neofiților li se impun acum tabuuri comportamentale, ca mijloc de purificare pentru intrarea în mit. Fertilitatea lumii trebuia obținută de la zeii vegetaționali și, de aceea, tabuul hranei deschidea seria actelor de separație. Copii rătăcitori prin pustietatea minerală, din basmul cules de Ovidiu Bîrlea în Bughea de Sus, Argeș, în fecioara sălbătică din balada *Iovan Iorgovan* sau cea din basme, izolată în pădure au omologi, de exemplu, în neofiții înfometați și însetați, cum sunt cei din tribul Yuri, Yamana, din Țara de Foc, triburile indiene din California de Vest sau

Narriniyerii¹. Numeroasele basme despre alungarea copiilor de la casa în care a apărut o mamă vitregă amintesc de practica inițiativă din Noua Guinee, în care chiar tatăl era cel ce își abandona copiii în pădurea misterioasă. Antofița a lui Vioară iese în evidență tocmai prin acest refuz al existenței profane condiționate de mâncare, postura lui nefirească la ospăț atrăgând atenția că ne aflăm la începutul unui rit inițiativ. Neofitul se purifică de substanțele viscereale și începe pregătirea fizică pentru cuminecarea din animalul totem, pe care îl întrupează peștele uriaș sau cerbul în colinde. Valoarea sacră a hranei vine din primordialitatea ei, din faptul că a fost prima mesă a croului întemeietor care a sacrificat fiara la temelia lumii. Valoarea cosmogonică a inițierii a fost subliniată în repetate rânduri de Mircea Eliade, care consideră Geneza drept model al formării omului². Filația creației în scenariul inițiativ autohton explică imaginea diluviului strunit de fecioara în leagănul mitic, în colindele de fată mare, sacrificiul animalului totem la masa ceremonială de la nunta sacră, uciderea șarpelui din care apare musca columbacă, în balada lui Iovan Iorgovan, recuperarea astrilor din dimensiunea infernală. Ritualul inițiativ al populației karadjeri din Australia este, ca majoritatea acestor rituri de trecere, profund marcat de semnificația cosmogonică. O apropiere spirituală de cultura noastră arhaică este dată de așezarea celor doi frați, numiți Bagadjimbiri, la originea lumii³, apariția lor *ex nihilo* fiind similară cu cea a creatorilor autohtoni, Fârtate și Nefârtate.

Un alt tabu ce smulge tânărul din lumea socială este cel al vorbirii, atestat și la tribul selk'nam din extremitatea Americii de Sud⁴, la populația Elema din Noua Guinee, în Australia la karadjeri⁵. Fecioara izolată în pădure sau în peșteră nu poate vorbi, interpretarea acestui motiv fiind dublă: „ca moarte și ca întoarcere în prima copilărie. Neofitul este fie mort, fie abia născut, mai precis, *tocmai se naște*”⁶. Ruperea de familie este subliniată la toate populațiile primitive prin jalea mamelor, la fel de intensă ca în cazul pierderii definitive a pruncilor. În imaginarul autohton mama mijlocește de cele mai multe ori plecarea, ba chiar asigură intrarea în mit a feciorului fie prin blestem, fie prin destăinuirea locului sacru, ori pregătirea merindelor speciale de drum. Căutarea disperată a feciorului, cea mai apropiată de bocetul deznădăjduit, apare doar în colinda *Voinic căutat prin munți* IV, 117 unde are rolul de a contrasta cu reușita iubitei de a-l localiza pe erou. Rătăcirea neofiților este pretutindeni și, în textele românești, este găzduită de entitatea pădurii sau de spațiul sacru al muntelui. Izolarea fetei

¹ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 30.

² *Idem*, *Mituri*, p. 209.

³ *Ibidem*, p. 203.

⁴ Julius E. Lips, *op. cit.*, p. 356.

⁵ Mircea Eliade, *Mituri*, p. 206.

⁶ *Idem*, *Nașteri*, p. 31.

reface modelul universal: „Aceasta are loc fie în pădure (ca la tribul Swahili), fie într-o colibă specială, ca în cazul multor triburi din America de Nord (Shushwap, Wintun și altele), din Brazilia (Corodo), din Noile Hebride, din Insulele Marshall, cât și la Veddah și la câteva triburi africane”⁷. Coliba, a cărei ipostază supraîncărcată de sacralitate este argeaua în baladele românești, a fost identificată ca spațiu inițiativ și la tribul australian thompson⁸. Pătrunderea treptată în sacru necesită o vigilență supraomenească pentru a depăși morbul somnolenței, proba atât de familiară din basmele românești, având o punere în scenă reală la triburile Yuri⁹ sau la populația cafri¹⁰.

Pentru riturile liminare, de pătrundere propriu-zisă în dimensiunea mitică, se remarcă decorul unitar al procesului inițiativ, marcat de simboluri ale geografiei sacre, precum muntele, copacul ce sprijină universul, gaura de intrare în pântecul teluric, templul figurat de palate și cetăți solare. Nucul de aur ce constituie calea de ascensiune în basmul din Fundu Moldovei, Suceava, are un echivalent în practica tribului Karadjeri, în timpul căreia neofitul se cațără pe un copac¹¹. Societățile secrete au împrumutat, așa cum a demonstrat Mircea Eliade, riturile inițiatice într-o nouă categorie de vârstă, și astfel întâlnim practica urcării la cer pe arbore, frecventă în riturile australiene, la populația kuta¹². Moartea simbolică a ființei istorice este marcată la tribul zuni din Australia prin tăierea degetului mic de la mâna stângă, așijderea fetei plecate în căutarea mirelui din cealaltă lume ori celei care a suferit transformări în plan vegetal în basmul *Cenușotcă*, din Fundu Moldovei, Suceava. Natura specială, de spectru, a neofiților este redată prin semnalul cromatic alb, ei fiind astfel vopsiți în Congo, pe coasta Luango. La fel procedează și populația Pangwe¹³ sau cea din Oceania¹⁴, alteleori o pudră fiind folosită¹⁵ pentru a da aparența de spirit lipsit de corporalitate. Atât tinerii, cât și fetele masai din Australia își acopereau fața sau întregul trup cu argilă albă în timpul procesului de trecere¹⁶. Textele folclorice românești abundă în folosirea epitetului *dalb*, ce caracterizează cel mai frecvent fața neofitului, ca ipostaziere a spiritului său. Practicile istorice explică natura luminoasă, pură cromatic, a eroilor care au trecut într-o lume a arhetipurilor și spectrelor mitice.

⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁸ Arnold Van Gennep, *Riturile*, p. 70.

⁹ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 30.

¹⁰ V. I. Propp, *Rădăcinile*, p. 88.

¹¹ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 32.

¹² *Idem*, *Mituri*, p. 215.

¹³ Julius E. Lips, *op. cit.*, p. 360.

¹⁴ V. I. Propp, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 31.

¹⁶ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 84.

Proba vitejească a saltului peste groapă, analizată în balada *Arian cel Mic*, se regăsește la tribul african Pangwe: „Groapa simbolizează pântecul divinității culturale și novicii pășesc peste ea, arătând astfel noua lor naștere”¹⁷. Datele istorice inventariate și analizate de etnografi constituie o probă a arhaicității credințelor românești, ce nu pot fi înțelese în absența obiceiurilor primitive universale. Lupta cu monstrul, bogat reprezentată de colindele de fată mare și de fecior, de baladele și basmele fantastice, este omniprezentă în folclorul lumii, ca probă supremă a eroizării. Mai mult decât atât, acest motiv inițiativ, alături de înghițirea de către un monstru a dat naștere celor mai numeroase valorificări culte, moderne, ce reiau până în detaliu ceremonialul de trecere. Neofitul ce pătrunde în altă dimensiune prin pântecul spintecat al animalului sau este izolat printr-o claustrare punitivă în piele de bivoli amintește de practica inițiativă a populației bantu de a înfășa neofitul în membrana stomacului și pielea unui berbec¹⁸. Obiceiurile funebre ale acestui popor valorifică același rit, semn că inițiatul împarte cunoașterea cu cei morți, prin preluarea energiilor mistice de la animale. Fecioara ce se trezește în altă lume după somnul în carcasă a pătruns pe tărâmul thanatic pentru a avea revelațiile supreme. Basmele în care apare acest motiv se încadrează unui mental arhaic universal, atestat în Egiptul antic și în India, unde renașterea era mijlocită de „îmbrăcarea rituală a unei piei de animal”¹⁹. Societățile secrete de inițiați dezvoltă acest rit prin confecționarea unor manechini monstruoși ce înghit neofiții. Un mit polinezian povestește despre intrarea eroului maori în străbunica sa adormită, zeitate a nopții ce înglobează simbolistica infernală. Ceea ce frapează în desfășurarea mitului este imaginea trupului ieșit doar pe jumătate din monstru, Maui condamnând întreaga specie umană la moarte prin eliberarea parțială²⁰. Cu această asociere la îndemână, pare îndreptățită interpretarea baladei lui Mistricean ca scenariu inițiativ de identificare a eroului cu strămoșul arhetipal, de la care este preluată cunoașterea. Șarpele acționează ca un demon al inițierii ce torturează neofitul și îi provoacă disoluția fizică și moartea necesară trecerii în noul stadiu. Călătoria inițiativă, topos universal al căutării, este însoțită într-un basm din Scheiu de Sus, Dâmbovița, de haine de fier, menite să protejeze la contactul primejdios cu sacrul. Veșmintele augmentează natura specială a pribeagului pe lumea cealaltă și au o imagine similară în mitologia laponă, în care eroul aflat în stomacul uriașului Antero „își făurește o îmbrăcămintă de fier”²¹. Pătrunderea în infern

¹⁷ Mircea Eliade, *Nașteri*, p. 48.

¹⁸ *Idem*, *Mituri*, p. 211.

¹⁹ *Ibidem*, p. 212.

²⁰ *Ibidem*, p. 231.

²¹ *Ibidem*, p. 234.

este neutralizată prin hainele apotropaice, a căror putere datorată metalului a fost conștientizată de civilizații aflate la distanțe considerabile.

Motivul aducerii leului legat se apropie la nivel simbolic de practica inițiatică a societăților feminine N(d)yembe din Gabon, care extrăgeau cu mâna goală șerpi dintre roci și îi aduceau în sat înfășurați pe mână²². Infuzarea comunității cu puterile sălbatice și cu puterea magică a legării este comună celor două mentalități arhaice, care au resimțit la nivel spiritual capacitatea de regenerare latentă a fiarelor și au făcut din „domesticirea” lor o modalitate de reiterare a lumii. Însăși prezența leului în spațiul românesc constituie o dovadă a capacității însemnate de memorare a datelor istorice în formă literară. Ion Taloș a aprofundat tema luptei cu leul într-o conferință recentă și a ajuns la concluzia că „tradiția se dovedește mai puternică decât ne imaginăm”²³. El preia afirmația lui Mircea Eliade privitoare la anterioritatea miturilor și ritualurilor românești față de civilizațiile antice și merge până la a „data” mitul leului înfrânt de fecior în textele ceremoniale acum 3000 de ani, când cultura europeană a acordat un spațiu larg fiarei cu simbolistică solară.

Dacă începerea inițierii feminine după zămisirea pruncului mirific poate contraria în virtutea ideii că inițierea premerge căsătoria, trebuie amintit că procesul de trecere în noua fază ontologică ținea, la numeroase populații primitive, un număr apreciabil de ani, fiind parcursă în etape. Mai mult, la populația yao, inițierea feminină începea cu primul semn al maturării fizice a tinerei, continua pe timpul primei sarcini și „se termina numai după nașterea primului copil”²⁴. Secretul magic al creației trebuie resimțit și asimilat la modul cel mai intim de către femei, căci fertilitatea întregului univers depinde de puterea lor de zămisire. „Inițierea se efectuează într-un context cosmic”²⁵, iar traseul parcurs de fecioare demonstrează cel mai clar această implicație globală. De la diluviul peste care trece țesând, la culegerea plantelor cu puteri magice în momentul de maximă fecunditate al lumii și până la zămisirea pruncilor cu aparență divină, fetele de măritat se mișcă după ritmuri cosmice, a căror taină este immanentă chiar trupului feminin.

Toate aceste apropieri geografice vorbesc despre unitatea spirituală umană, marcată de aceleași principii eterne ce stau la baza vieții și a universului. Singularizarea imaginarului românesc pe canavaua culturală a lumii vine din capacitatea proprie de poetizare. Cristalizarea artistică a faptelor istorice și stilizarea practicilor culturale au condus la o ambiguizare ce poate induce în eroare analiza în absența instrumentelor potrivite de lucru. Lucrările etnografilor

²² *Ibidem*, p. 227.

²³ Ion Taloș, *Lupta*, p. 48.

²⁴ Mircea Eliade, *Mituri*, p. 224.

²⁵ *Ibidem*, p. 227.

aventurați să descopere timpul mitic în care pătrund periodic aborigenii, legătura strânsă dintre numeroase specii folclorice românești și sugestiile lexicale, revelate prin mijloace stilistice, pot ilustra împreună o dimensiune privilegiată a timpului eroic. Accesul în această lume arhetipală mai este posibil omului modern numai prin codurile poetice ale operelor populare, al căror sens complex încă mai învățăm să-l pătrundem. Mai puțin spectaculoase (în sensul șocului pe care îl creează outsiderului) decât obiceiurile triburilor primitive, indiciile reperabile în cultura populară românească se ridică deasupra procesiunilor sângeroase din alte civilizații prin condensarea metaforică a imaginilor. Această evoluție spirituală a fost susținută mai ales de sentimentul cosmic al românului care și-a comparat întotdeauna existența cu cea a strămoșilor, a zeilor și a astrelor antropomorfizate. Nimic violent în accederea către un alt nivel existențial nu i-a marcat ființa, și de aici vine frumusețea simplă și „plină de înțelesuri” a subtilelor implicații inițiatice din viața flăcăilor și a fetelor.

Bibliografie

A. Volume

- Amzulescu, Al. I., *Balade populare românești*. Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de ..., vol. I, București, Editura Pentru Literatură, 1964;
Cântece bătrânești, București, Editura Minerva, 1974;
Cântecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei, 1981;
Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice, București, Editura Academiei, 1983;
Cântecul nostru bătrânesc, Cuvânt înainte de Iordan Datcu, București, Editura Minerva, 1986.
- Bârlea, Ion, *Literatură populară din Maramureș*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Iordan Datcu. Cu un cuvânt înainte de Mihai Pop, vol. I, București, Editura Pentru Literatură, 1968.
- Bârlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, București, Editura Pentru Literatură, 1966;
Mică enciclopedie a poveștilor românești, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976;
Poetică folclorică, București, Editura Univers, 1979.
- Berdan, Lucia, *Balade din Moldova. Cercetare monografică*. Cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bârleanu și Florin Bucescu, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, VI, 1986.

- Călinescu, G., *Estetica basmului*, București, Editura Pentru Literatură, 1965.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Vol. I-III, București, Editura Artemis, 1994-1995.
- Cireș, Lucia, *Colinde din Moldova. Cercetare monografică*. Cu 72 de melodii transcrise de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, V, 1984.
- Ciubotaru, Ion H., *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova. (Marea trecere)*. Cu un capitol de etnomuzicologie de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, Iași, Caietele Arhivei De Folclor, VII, 1986;
Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 1999.
- Ciubotaru, Silvia, *Nunta în Moldova. Cercetare monografică*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2000;
Folclorul medical din Moldova. Tipologie și corpus de texte, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2005.
- Colindatul tradițional românesc. Sens și simbol*. Prefață, antologie și glosar de Sabina Ispas, București, Editura Saeculum Vizual, 2007.
- Colinde din Transnistria*. Prefață de Traian Herseni. Cuvânt înainte, studiu introductiv, texte și melodii culese și notate de Constantin A. Ionescu. Postfață de Constantin Mohanu, Chișinău, Editura „Știința”, 1994.
- Crețu, Gr., *Folclor din Oltenia și Muntenia*, ediție îngrijită de Aureliu Milea și I. Stănculescu, prefață de Ov. Papadima, București, Editura Minerva, 1970.
- Clébert, Jean-Paul, *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*, traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter și Radu Valter, București, Editura Artemis și Cavallioti, 1995.
- Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980.
Mitologie populară românească, vol. I. *Viețuitoarele pământului și ale apei*, București, Editura Minerva, 1986;
Bestiarul mitologic românesc, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
- Crișan, Ion Horațiu, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, București, Editura Albatros, 1986.
- Densușianu, Nic., *Vechi cântece și tradiții populare românești*. Texte poetice din răspunsurile la „Chestionarul istoric” (1893-1897). Text ales și stabilit, studiu introductiv, note, variante, indici și glosar de I. Oprișan, București, Editura Minerva, 1975.
- Dicționar biblic*. Traducere din limba franceză de Constantin Moisa, vol. III, București, Editura Stephanus, 1998.
- Dicționarul limbii române (DLR)*, Serie nouă, tomul XII, partea I, litera Ț, București, Editura Academiei, 1994.

- Encyclopaedia Universalis*, corpus 12, Inceste – Jean-Paul, Paris, Éditeur à Paris, 1996.
- Filip, Vasile V., *Universul colindei românești (în perspectiva unor structuri de mentalitate arhaică)*, București, Editura Saeculum I.O., 1999.
- Fochi, Adrian, *Cântecul epic tradițional al românilor. Încercare de sinteză*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.
- Frazer, James George, *Creanga de aur*, vol. II. Traducere de Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda, București, Editura Minerva, 1980.
- Frâncu, Teofil, George Candrea, *Românii din Munții Apuseni (Moții)*. Scriere etnografică cu 10 ilustrațiuni în fotografie, București, Tipografia Modernă, 1888.
- Ghinoiu, Ion, *Lumea de aici, lumea de dincolo. Ipostaze românești ale nemuririi*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
- Hasdeu, Bogdan Petriceicu, *Opere*, vol. V, *Folclor literar*, tom II, *Soarele și luna. Folclor tradițional în versuri*. vol. 1, *Texte*. Ediție critică, prefată, note, comentarii, variante și indici de I. Oprișan, București, Editura Saeculum I.O., 2002.
- Herseni, Traian, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977;
Colinde și obiceiuri de Crăciun. Cetele de feciori din Țara Oltului (Făgăraș), București, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, 1997.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere din olandeză de H. H. Radian. Cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2003.
- Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iași, Editura Polirom, 1999.
- Ispas, Sabina, *Cântecul epic eroic românesc în context sud-est european*
Cântecele peșirii, București, Editura Minerva, 1995;
Sub aripa cerului. Comentarii etnologice asupra colindei și colindatului, București, Editura Enciclopedică, 1998.
- Ispirescu, Petre, *Legende sau basmele românilor*. Ediție îngrijită de Aristița Avramescu, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1988.
- Ivăncescu, Ruxandra, *Paradisul povestirii – memorie și realitate trăită în povestirea tradițională*, Pitești, Editura Paralela 45, 2004.
- La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice*. Ediție îngrijită și prefată de Monica Brătulescu, București, Editura Pentru Literatură, 1964.
- Le Goff, Jacques *Imaginarul medieval. Eseuri*, traducere și note de Mariana Rădulescu, București, Editura Meridiane, 1991.
- Levy-Bruhl, Lucien, *Experiența mistică și simbolurile la primitivi*. Traducere din limba franceză de Raluca Lupu-Oneț, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.

Initiatory Courses In the Romanian Literary Folklore. Stylistic Structures

Abstract

The cultural phenomenon of initiation held the attention of Romanian researches only tangentially; this rite of passage has not been defined using example from all the literary types it occurs in. The approach is as new and difficult as it is generous in results, discovering unique forms of archetypes in traditional creations. We chose to deal only with one type of this process, leaving aside the religious initiation and the admittance into a secret society. Therefore, we focused on the transition from the profane phase of childhood to the state of an adult with knowledge in life mysteries. The necessary sacrifice to achieve the social, cultural and spiritual condition is made in the Romanian folklore exclusively on the magic word level, without any reminiscence of the bloody mythic events simulations, which characterize primitive civilizations. The symbolic schemes implied by the young men's ontological transgression are suggested by ritual words from Christmas carols, fantastic ballads, fairy-tales, disenchantments, wedding orations and wake songs, but significations appear also from lullabies or *Lioarã* songs. We corroborated all these types and genres with a minute stylistic analysis in order to reveal the key factors of the sacred dimension that transforms pubescent persons into nubile individuals.

The end of childhood places the youth in a vulnerable state of indecision, similar to the cosmic periods of transition. From a social point of view, this moment becomes critical on a general level and it is imperious to isolate the adolescent in order to protect society as a holomorphic equivalent of the creation

itself. The lad or the maid no longer belongs to an ontological state, he is still in a world protected by mothers, but he has grown up and became a candidate for social recognition. This placement in between worlds represents the key to successful initiation, because the young becomes an exponent of the time eroded world. The main mechanism of this type of passage consists of the immediate need of rupture from what is finished and instauration of a perfect beginning. The purpose of the archetype pattern process is to regenerate the world and its fecundity and to create a social tie with the initiated. The wedding approved by the entire society is the highest level of a being which is able to understand and valorize the achieved knowledge. The analyzed traditional works represent proofs of the archaic culture. Therefore, the artistic dimension becomes the environment for ambiguous stylized vestiges, real practices that disappeared from the European territory hundreds of years ago.

The studies on initiation concept are divided into defining the passage rite as a school focused on spiritual culture (a pattern for the repetition of divine gestures) or as an ontological shift. Once the knowledge gained through the initiatory course, the neophyte experiences an opening to the essential dimension of the world, he enters the mystical state of the founder hero to repeat his acts and by this, his entire being evolves. He is accepted to a new ontological phase only after having passed through the fire of creation, which signifies a new founding of the universe. If he was able to participate on the creation, he would be able to form a new family in the middle of the revived community. The sequences of initiatory process are always the same; using Arnold van Gennep's terminology, we say that the preliminary stage of this passage rite consists of breaking up with the profane and family environment. It is followed by the border phase of the process, when the neophyte is subjected to impossible trials. The postliminary stage induces an aggregation to the sacred and reintegrates the being to the phenomenal world. One can achieve the privileged state only by letting the perishable being die and completely dissolving the natural vulnerability. The carols sung to lads and maids, fantastic ballads and fairy-tales point out a cathartic condition with a subtle symbolic weaving; the heroes abandon their human weakness by seclusion, wandering, thirst, hunger or by ascending to consecrated spaces such as the mountain. The death of the historical individual is the climax of initiation, according to Mircea Eliade, and we often get this suggestion when it comes to ritual maiming (as a definitive mark, like cutting the long plait of hair in *The Hind without a Spleen* carol), being blinded or amputating limbs in fairy-tales. These are signals that the novice is at the highest peak of his passage and he is "dead" from a physiological point of view. The return to the social dimension has the value of a glorification and it is revealed mainly in the lad carols. Their "scenery" is

reinforced by the wedding orations, as a symbolic continuity that gives a profane upshot for the sacred journey.

Literary folklore represents the advantaged communication channel for fundamental mysteries, with a dual orientation: on the vertical, it transmits messages from the mythical ancestors to contemporary heroes; on the horizontal it links the society members on a cultural level. The dynamics of the dialogue between *homo religious* and the sacred reveals universal mythical structures, whose importance enriches with the artistic sensitivity specific to the Romanian language. The literary texts corpus covers the majority of Romanian spaces, whether they are inside political frontiers, or not. The examples we analyzed on a stylistic and poetic level aim to create an objective picture of the territorial spreading a specific symbolic pattern has. The organic structure of oral creations will thus be clear not only on the literary grade of a single image found in different literary types, but also the horizontal level of their geographical presence. The word that establishes, uttered in sacred times like winter holidays, takes its creational powers directly from the founder heroes. The features we emphasized from the verbal form of initiatory sceneries would prove themselves mandatory for a symbolic level analysis, because language, as a divine gift, is the equivalent of the sacred action. Hence, the stylistic orientation of literary folklore becomes the expression of Romanian existence itself.

Unlike the clues on feminine initiation, masculine initiatory motifs are defined by a dynamic profile, heroism and by the solar cult. The hero's course asks for an exit, he leaves the profane space and reaches the extreme limit of creation. This is why he needs to be protected by the astral figure. The sun god, still a saint in the present traditional beliefs, is brought on Earth by transparent representations of his characteristics and the whole community is purified in this manner. The first chapter opens with the solar motifs that are defining for the victorious outcome. The negative parallelism is a specific figure of speech that uncovers the perfect identity from the solar divinity image and the portrait of the lad, in his first initiatory phase: breakage with the familiar environment. The numerous examples from the folkloric creations build up a dynamic portrait of a vanquisher that provokes fertility and harmony in an exhausted universe, whose correspondent is the old mother herself in fairy-tales. The birth signs of the freeing child announce his destiny without any ambiguity. His chest bares the mark of the sun and it gives him the power to oppose to the destructive principle. The lad's horse is also marked by the solar emblem and it takes its psychopomp powers from transporting the sun itself. The weapons are always surrounded by a shiny aura, which proves that they are powered by *Solis Invictus*. From all the miraculous help the hero gets, the horse receives the most important role, both as a symbol for the sun and as a constant presence throughout the literary types. Beyond his sparkling appearance, the horse has the capacity to regenerate the

universe by discovering springs and stimulating vegetal fertility. Moreover, the solar pattern is excelled in IV, 70 carols, as a sign for the lad's absolute consecration. All the other segments of the initiatory ritual contain solar symbols, starting with the exceptional bride or the ravaged tree of life, and continuing with the road taken and the time of the mythic departure or of the confrontation, or the house from *the other realm*.

In fairy-tales, the name of the protagonist is also the title and informants identify known texts by using the preposition *with*, which gains a taxonomic value: *The fairy-tale with John Prince Charming, With Florea, With Baltazar*. Most of the times we do not know the name until after the plot unfolded. This narrative delay technique illustrates the fact that real action and its effect on the whole world define the hero. In other cases, the name is uttered as late as during confrontation, in climax, and it is the infernal opponent who pronounces it first. This gives him both worlds recognition. A common name is *Făt-Frumos* (Prince Charming) and this appellative unifies the aesthetic with the good, forming a single principle. By pronouncing the name in one gasp, with a scriptural equivalent in hyphen, a new signified is created from two different terms; this pattern is widely found in the folkloric onomastics. In fairy-tales, the horse is named Sun Yellow, and the archetypal enemy is called Half-man-riding-half-a-limping-rabbit. These characters are complex entities, impossible to comprehend in ordinary words. The flowing sense from one word to another creates the sacred atmosphere which makes everything look familiar, thanks to the superior traditional conscience. And yet, nothing resembles anything in profane. Another mythical aura is built by compound appositions: Petrea Făt-Frumos, bundle of basil, born at midnight or Ileana Simziana, golden plait of hair, turns green the field, makes the flowers bloom. In some texts Făt-Frumos becomes a supra name added to the first name: Petrea (Peter), Ion (John), Constantin (Constantine). This over naming is common mainly in Christmas carols. The preponderance towards Christian names is obvious, the most frequent name being Peter, as a result of his importance. Seldom, the name comes from flora: the hero's name is Green Basil, the brothers are called Basil and Xeranthemum, Bilberry and Laurel, Apple and Pear. An extreme makeover of the world fecundity is represented by the genesis from a supernatural animal, a motif that cumulates miraculous help with the magic bounding of Immaculate Conception. Water Brave, Green Leaf or Forest Lad announce their mythical genesis through their name, which becomes the title for the fairy-tale. Moreover, the name precedes embryo stage of development. A different significance arises from the hero class bearing a name connected to fire, as a solar simulacrum. Drăgan Cenușă (Ashes), Cenușotcă and Șperlă spend their time before initiation in the powdery residue that defines them on an onomastic level. The ashes young man is apparently lacking value, as a deceitful semblance of a hero. In ballads, Iovan

Iorgovan, Bogdan-Damian and Antofiță add even more to onomastic implications: symbols that emerge from the description of the ritual context towards the character. Carols sung to lads always transform them into conquering heroes from archetypal scenarios. Simply changing the first name of the young man and introducing it in the poetical context modifies the profane state of the individual. The utterance restarts sacred time and brings the founder to life in every lad that deserves being sung to.

The exit from profane leads to a specific geography where the desert, the forest, the field and the mountain add even more symbols to initiatory routes. The path or the road discovered have sacred marks that reveal ritual destinations. The desert purifies the hero from human features and it signifies a plunge in unconsciousness. Thirst appears suddenly, in the middle of nowhere, to point out the entrance to a malefic realm which puts under pressure human resources and consequently creates the pretext for the appearance of the anti-hero. On a traditional imaginary level, initiatory rites are similar to funeral rites and this "intense need of water" motif is common for the two ontological phases. Quotations and their analyses reveal symbolic implications of the initiatory relief by constant reference to traditional thought and custom. The house from the sacred reign is a *topos* both of the texts speaking about initiation and funeral songs, as well as rites.

The neophyte follows a solar course with east as a spatial reference and sun dawn as temporal limit. At dusk, the confrontation with frightening beast takes place and it is now that epiphanies occur. The creature embodying chaos seldom has a snake figure of hyperbolical proportions and guards the passage to sacred. The Romanian hypostasis of the dragon, *zmeul*, represents the supreme infernal entity and its ambiguous nature cumulates different species characteristics. Excerpts from fairy-tales even show an anthropomorphic image of the monster that puts mankind in danger periodically. The dragon's mother (*zmeoaica*) acts as the inverse image of maternity, its defeat being the hardest. It is this final trial that liberates the hero from his own mother figure domination and allows consecration. Samodiva is another terrifying feminine image which the neophyte vanquishes in ballads, while carols only mention it as a name for the otter that guards the sacred frontier.

Hunting and fishing are ritual scenarios for the novice to enter the mythical dimension and challenge timeless evil beings. The leap to divine dimension is accomplished, on a poetical level, by grammatical time categories and verb stylistics becomes more than illustrative. Lad carols, fantastic ballads and fairy-tales open a duration free period through present tense and *imperfect* indicative (a relative equivalent of Present Perfect Tense). Hence, mythical actions are in opposition with everyday deeds, undertaken temporarily by profane characters (the elder brothers, the emperor, the boyars and the mother).

because the bond has totemic implications and is sustained by rites that continue nowadays.

The critical proximity to the debut of initiation is signaled by the need to take the maiden out from the profane either by locking her up in a tower with little access to light, or by banishing her from home to a mystery forest. This double development splits initiatory evolution between static isolation and dynamic seeking of Inferno, between the horizontality of the settlement (visible mainly in the hole dug for weaving) and the verticality of entering the sacred dimension. The first social environment exit is implicit for initiating death, as a cathartic stage for the girl entering myth; the later is provoked by repudiation. The maiden's sleepiness does not resemble with the soporific latency of the lion from the other realm, the opposition between them being in fact the same with the antinomy between a redraw to the primary phase of genesis and the amorphous. Throughout initiation, the young girl sleeps into her cradle, out of the profane and gains the magic gift of contagious fertility. In fairy-tales, carols and ballads, the death during seclusion has both stylized occurrences (living in the woods or in a mineral environment, physical appearance alteration) and an exact funerary scenario, in the fairy-tales collected by Ovidiu Bârlea. The maiden's return to a human form is associated with supernatural abilities, as a proof for her consecration by death. Staying on the infernal land implies the same thanatoid value. She accepts transmutation with serenity and this becomes an argument for the mandatory ritual function.

Spinning and weaving cumulate latent forces of gestational darkness with the telluric womb the neophytes sit in and provide to damsels the capacity to create the world once again. This maximal assimilation of germinal powers, used while forming the thread, is the time of total self awareness. Diligent girls make now marital promises and only the youngest of them is able to give birth to children with solar marks. Sewing is a historical occupation for the feminine sex, since the maidens have to make their own trousseau, but it also gains symbolic significance. Often she sews handkerchiefs and collars in carols. The first are frequently love pledges, the latter speak about the social position of the bride's family. Both the common girl (soon to be the emperor's wife) and princesses spend their solitude phase before wedding sewing, as a specific feminine method of acquiring creational forces. The cradle suspended on the horns of a genesis related animal becomes an aquatic hypostasis of the loom chamber from carols sang to maidens. Her floating on the creation waters must be associated with the skilful handling of the thread that sets the world in order. At the same time, the bound with the fruitful earth gives the intimate knowledge of plants to the girls; they grasp the moment when vegetative, thaumaturgic and magic power is at its peak. Among the plants connected with the nubile state of the young girl, the wild rose has the most significant frequency and magic charge.

mistake that turns the road trip into an obligation. As in the case of Mistricean's curse, the maternal error assures the mythical integration in a brutal and apparently inexplicable manner, therefore the only manner a young can be taken out of the social boundaries. The forbidden room is also precisely pointed out to the neophyte and the interdiction has here the same effect as indicating the closed hunting place. The lad knows exactly where he can find something important and all ritual unfolding comes in consequence of that.

The initiatory message goes beyond specie limits and can be traced throughout different literary forms. Fix syntagms travel from ballads to funerary songs, from disenchantments to ballads and fairy-tales; poetical images from carols are found in New Year's Eve orations, all proving a unitary look on the world, well-defined and impressively concentrated. Initiatory motifs are common to carols and fairy-tales, for example, stealing the heavenly bodies is immediately associated Greuceanu type heroes, but it also appears in carols. Ballads and fantastic fairy-tales have the most of the common points structurally and on an ideative level, given the epical similarity between the two. The snake near the water motif is found in a variant of *Iovan Iorgovan* ballad, collected in Alexandrovăț, Timoc, with full symbol development, such as the maiden's sacrifice and the hero's sleep before confrontation. The ballad and the fairy-tale share a fertile artistic field for a narrative technique continuation; the traveler to archetypes world is found in both species. As a consequence, functions that define "the morphology of the fairy-tale", in V. I. Propp's work have been identified in fantastic ballads that took from fairy-tales the epical configuration.

Heroic trials are part of the initiatory development both as mythic events and as self transformation during the ritual. Neophyte's magic occupations consist, in carols, from direct confrontation of the beast or in weaving and sewing, for girls. In ballads, a new scenario is found, coming from the fairy-tale: the fabulous house construction. Apart from testing household abilities (the young man has to know how to found a home), erecting this miraculous edifice proves that the candidate has been on the other side, defeated the monsters and learned primordial secrets. All these make it possible for the hero to achieve supreme fertility in sterile conditions; in fairy-tales, and also fantastic ballads, the lads have to pass the fruit-bearing probe; although impossible as time and space, and the trial is always won. Testing heroic capacities includes swimming in extreme conditions and leaping over enormous holes (as transfigurations of death). Resisting heavy sleepiness is specific for travelers into sacred, because the soporific state represents a symptom for infernal contact.

Initiatory masters have a limited presence in our literary folklore, in comparison with indigene rites. They are only meant to provoke the latent abilities and to endow the neophyte with miraculous objects, suited for his special nature. Among the hypostases of the superior instance are, mainly,

Christian divinities, God and Saint Peter, the devil, the emperor (often a paternal figure), the old lady (maternity at the highest level of knowledge) or animals with an adequate initiatory symbolism: the wolf, the fox, the lion, the stag, the snake, the crested lark, the horse. The latter's major mythical value qualifies it both for the master position and magic help, details on caballine complex symbols being found in carols, ballads and fairy-tales. Other suggestions about the exceptional nature of the hero come from aids that appear on track: the bull, the eagle and so on. The characters that become helpmates for the young boy, sometimes after a fight, represent a distinct group that materializes instincts and primary force. Often called giants or monstrosities, adjutants are a hyperbole of human senses, necessities and abilities and are named in consequence. Their function is to compensate neophyte's organic characteristics, to complete his moral and affective qualities with the visceral level, to form the oversized specter of initiatory attributes. A particular class of adjuvant characters is made of the travelers in between worlds, mutilated by protected sacred contact. In fantastic ballads and fairy-tales, they are unique and have a delayed appearance. From a narrative point of view, tension rises to a climax, because several sacred beings have been questioned by the hero without any success, before the marked traveler arrives. He bears the mark both spiritually, because he is initiated, and physically. The appearance of the limping crested lark is no longer hoped and seems a divine event, *id est* a ritual act. The miraculous gifts define five types of supernatural capacities: invincible power, invisibility which gives total freedom, instantaneous traveling through any environment, absolute wealth and perfect protection. The hero's power comes from the sword, the martel, the club, the staff or the scepter received from initiatory masters/ fooled devils. Invisibility is often obtained through head covers, or, less frequently, through hypostases of the magic cloak. Shoes are a common symbol for the road. Effort free wealth is brought by the eagle's nut, the halter, and, usually, by money metonymies, such as the moneybag.

The final point of the initiatory process sends the young back into the social environment, which accepts them not only as full right individuals, but also as founders of the world, because they took the mythical path. Once they defeated chaos itself, the initiated may return to the familiar space in order to have the fulfilling wedding. The marital right is earned by genesis reiteration, with a microcosmic equivalent in wedding. The marital purpose of initiation seldom transpires from the simultaneous boy – girl process. Her temporary death is abolished through the lad's power, in other cases seclusion in the woods is terminated when the emperor's son comes there to hunt. Nobody else can touch her special statute, because the neophyte dwells in a mythical dimension, accessible for his kind only. The nuptial metaphor of the hunt is easily unveiled in winter ceremonial text. The royal hypostasis of the initiate unifies the lyrical

specie with wedding orations and fairy-tales, where being an emperor means consecration. Wedding orations confirm the idea of acceptance in society only after having passed the initiatory limit in the well known hunt scenario.

The analyzed folkloric work contains numerous elements which are also present in universal mythologies, grace to the capacity of the artistic word to preserve ancient cultural facts. Primitive practice collected by specialists at the beginning of 20th century has retreated to a poetical form, proving their existence in Europe more than 1000 years ago. Artistic stylization and initiatory motifs recurrence in Romanian spaces found at great distances represent the undeniable proof of the defining spiritual unity of the population, whose historical age is also demonstrated by these relics hidden in folkloric literature.



Inițierea constituie o *universale* ce a suscitat cercetări laborioase, anchete de teren îndelungate și numeroase studii valoroase, atât în spațiul european, cât și în continentul nord-american. Ca fenomen cultural intrinsec folclorului românesc, ea a stat în atenția cercetătorilor doar tangențial, iar definițiile procesului de trecere nu sunt aprofundate cu exemple din toate speciile literare în care apare. Demersul acesta, pe cât de nou și dificil, pe atât de generos, descoperă în creațiile populare arhetipuri universale, în mijlocul cărora „sentimentul românesc al ființei” a reușit să dezvolte forme unice.

Cartea se ocupă de inițierea tinerilor înainte de căsătorie, un act de instaurare similar cu creația lumii. Atât flăcăul, cât și fata de măritat trebuie să cunoască și să stăpânească forțele originare printr-o identificare cu prototipul Intemieiilor. Învingerea haosului arhetipal anulează distrugerea periodică a lumii și asază uniunea tinerilor sub protecția sacrului.

